# BENEDETTO CROCE

# ESTETICA

## PRIVITĂ CA ŞTIINŢĂ
## A EXPRESIEI ŞI LINGVISTICĂ
## GENERALĂ

TEORIE ŞI ISTORIE

**Traducere DUMITRU TRANCĂ Studiu introductiv NINA FAQON**

Benedetto Croce ESTETICA
COME SCIENZA DELL'ESPRESSIONE E LINGUISTICA GENERALE
Undicesima edizione Gius. Laterza Figli, Bari
19 6 5

**1971 EDITURA**
UNIVERS

BENEDETTO CROCE
(1866-l952)

Filozoful italian, născut în anii de înfăptuire a unităţii naţionale, a parcurs, în lunga lui viaţă, etapele succesive de formare a Italiei contemporane. Personalitate de prim-plan, a dominat la un moment dat gîndirea europeană, într-un anumit sector al acesteia, şi a fost, în ciuda opoziţiei sale faţă de filozofie ca sistem, unul dintre marii creatori care au elaborat un sistem filozofic complet, de la ontologie şi epistemologie, la estetică, etică şi politică.
între cele două războaie, gîndirea lui Croce a fost prezentă în cultura românească; traduceri din scrierile de estetică, studii asupra acestora şi referiri la conceptele de bază atestă răspîndirea largă a operei în sectorul ei cel mai accesibil[1], acela care, prin tangenţa dintre teorie şi critică literară, atrăgea atenţia nu numai a cercetătorului de specialitate, dar şi a publicistului; astăzi încă, pentru marele public, Croce este în primul rînd autorul *Esteticii pricite ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală,* şi apariţia prezentei traduceri atestă această particularitate, nu numai românească, a „soartei" lui Croce In caltnra străină. Prezentînd aici întreaga operă a lui Croce, gîndirea filozofică în toate laturile ei, încercăm să punem în lumină rolul ei complex şi contradictoriu în cultura italiană, precum şi semnificaţia şi valoarea ei în cultura contemporană a lumii occidentale; arătăm astfel că, alături de *Estetică* şi de studiile de critică literară, merită a fi aduse la cunoştinţa publicului românesc paginile de etică şi depoliticăalefilozofulnicare, în primii ani decrizăa culturii contem-

[1] Pentru prezenţa **lui** Croce In cultura românească, plnă in 1936, cf. N. FA-COX, *Benedeito Croce în cultura românească,* In *Studii italiene,* voi. VI. 1939, pp. **H-97.**

J



porane, prin negarea raţionalismului, a apărat, într-o repetată polemică, cuceririle umaniste ale spiritului.

1. Ca şi Francesco De Sanctis, Croce nu a posedat o diplomă de studii universitare, şi pregătirea lui este în cea mai mare parte aceea a unui autodidact. La 17 ani, în 1883, îşi pierde părinţii în cutremurul de la Casamicciola; venit la Roma, în casa unchiului său, Silvio Spaventa, gînditor şi om politic de orientare liberală, el este îndrumat spre studiul dreptului şi urmează cîteva cursuri ale facultăţii; este atras de filozofie în legăturile ei cu politica, şi ascultă cu pasiune expunerile lui Antonio Labriola despre materialismul istoric. Nu frecventează regulat facultatea şi nu o absolvă; în 1886, începe să călătorească şi, timp de şase ani.pînă în 1892, ia contact cu ţările de mare cultură fără a-şi propune deocamdată altceva decît să cunoască lumea ideilor, înainte de a-şi formula propria sa gîndire asupra lor. Reîntors în locurile natale, în Sudul pe care-l părăsise la moartea părinţilor, Croce se stabileşte la Neapole, oraşul său de adopţiune, unde, într-o locuinţă care se numără printre clădirile istorice, palatul Filo-marino, îşi va petrece întreaga viaţă. în afară de participarea la congrese, şi de scurte şederi, vara, în Nord, într-o localitate din Piemont, el va călători puţin; va deveni curînd una dintre figurile populare ale oraşului,

pentru că, asemenea lui Kant, viața lui era a unui intelectual izolat în biblioteca sa, cu plimbări regulate la ore fixe pe care vecinii le cunoşteau; căsătorit tîrziu, după o lungă convieţuire cu o actriță, ceea ce îl îndepărtează de imaginea convențională a filozofului mizantrop, Croce a creat în jurul său o familie de intelectuali, apropiaţi lui nu prin legături de sînge — deşi o fiică, Aida Croce, continuă studiile lui asupra epocii baroce, iar o alta, Elena, a publicat recent amintirile despre tatăl ei —, ci prin fervoarea ideilor: familie de spirite pe care condiţiile dintre cele două războaie aveau să o sudeze într-o opoziţie tacită şi solidară faţă de regim, şi care s-a păstrat, compactă, pînă la moarte, chiar dacă unii dintre foştii discipoli l-au părăsit atunci cînd, în propria lor maturizare intelectuală, au considerat idealismul şi liberalismul învăţate de la Croce numai drept o etapă în gîndirea lor.
Opera lui Croce este foarte bogată nu numai prin numărul scrierilor publicate, dar şi prin conţinutul ei; este o operă enciclopedică, cuprinzînd toate ştiinţele umane: filozofia cu toate disciplinele ei, istoria politică, istoria şi critica literară. Editura Laterza din Bari

şi-a dobîndit celebritatea prin publicarea la intervale regulate a cîte unui nou volum al lui Croce, pe care cititorii fideli îl [putuseră cunoaşte dinainte în paginile revistei lui, La *Critica.* Cu o putere şi o disciplină de muncă puţin obişnuite, dispunînd de libertatea economică şi deci de întregul său timp, făcîndu-şi aşadar din gîndire o profesiune gratuită, îngăduindu-şi să fie de multe ori ironic, deşi nu întotdeauna pe drept, faţă de „profesorii de filozofie", de „filozofii salariaţi" cum îi numise un poet satiric, Olindo Guerrini, Croce face din scrisul său o continuă prezenţă, polemică şi activă, în cultura anilor săi şi, aparent izolat între pereţii vastelor încăperi ale palatului Filomarino, este de fapt neîncetat prezent în mijlocul contemporanilor, ducînd o continuă luptă de idei, ironic şi sarcastic, necruţător faţă de adversari, complăcîndu-se în situaţia de arbitru intelectual, într-o perioadă care impunea celor mai slabi compromisul, şi îi îngăduia, poate numai Ini, o rezistenţă neprimejdioasă, la adăpostul faimei europene pe care o cîştigase.
In două momente ale istoriei contemporane, a avut funcţii publice: în 1920—1921 a fost ministru al învăţămîntului în guvernul liberal care a reprimat mişcarea proletariatului şi a favorizat, fie chiar indirect, acţiunea primelor formaţii fasciste; şi în 1944 cînd, după înlăturarea regimului mussolinian, a participat la primul guvern de coaliţie, reprezentînd aici grupul antifascismului liberal, în ambele momente, atitudinea sa a fost a unui intelectual al burgheziei laice, conservatoare faţă de cuceririle democraţiei celei ntai înaintate. Istoria a dezminţit dreptatea atitudinilor lui politice; erorile lui Croce sînt acelea ale unei tradiţii de gîndire, care porneşte de la iluminism, şi care nu s-a lăsat în nici un fel corectată de aportul timpului cu imperativele lui. Antifascist între cele două războaie, Croce a devenit, în ultimii ani ai vieţii, unul dintre intelectualii care au păstrat o distanţă criticatață deputernica mişcarea proletariatului italian. O personalitate similară, care să reunească la un moment dat toate preocupările intelectuale ale unei generaţii şi să fie, din izolarea cabinetului de studiu, un adevărat mentor al ţării lui, nu întîl-nim atît de uşor în aceiaşi ani; nu întîlnim în orice caz în ţările de cultură îndelung consolidată, cum este Franţa, şi poate numai în ţările de integrare mai recentă în circuitul culturii moderne: la noi, un Nicolae Iorga îi este aproape, prin cuprinsul enciclopedic al operei Şi prin rolul avut în orientarea culturii naţionale, darrămîne în esenţă diferit de Croce, voltairian şi perfect laic, prin registrul fromantic în

care îşi înscrie gîndirea şi acţiunea. Pentru a-l cuprinde în tipologia culturii europene, îl vom apropia aşadar în primul rînd de intelectualii din secolul luminilor, încrezători în puterea spiritului, a căror fervoare intelectuală, moderată de spiritul critic, mereu vigilent, a pus în mişcare întreaga gîndire modernă.
La o dată cînd se afla abia la jumătatea drumului său şi cînd nu putea să prevadă puterea activă pe care ideile sale o dobîndeau şi aveau s-o manifeste curînd, în *Contributo alia critica di me stesso (Contribuţia la critica mea însumi),* autobiografie intelectuală scrisă tn 1915, la cererea unui editor german, Croce arată ce au însemnat pentru el gîndirea şi scrisul filozofic. Primele scrieri ale lui Croce sînt de erudiţie, privind istoria Regatului celor Două Sicilii, cu specială privire asupra Regatului de Neapole, în dezvoltarea lui politică de cultură; perioada dinastiilor de Anjou şi de Aragon îl interesează prin opera ei de cultură, dar el consacră un studiu special revoluţiei din 1799, în volumul, care este şi prima sa operă deamploare, *La rivoluzione napoletana del 1799,* scris în 1887-l888, la vîrsta de numai 21 de ani. Alegerea acestui moment din istoria modernă a Neapolelui-nu este poate indiferentă: deşi Croce se va arăta de multe ori potrivnic revoluţiilor, el admiră acţiunea eroică a grupurilor de intelectuali oare, instaurînd Republica în 1799, după modelul Franţei revoluţionare, înfruntau nu numai reacţiunea internă a aristocraţiei şi a clerului, dar şi opoziţia cu mult mai puternică a reacţiunii europene în frunte cu Anglia; între alte studii, dedicate ulterior figurilor mari ale acestei revoluţii, se numără îndeosebi paginile despre Eleonora Pimentel Fonseca tînăra femeie care, alături de ceilalţi fruntaşi ai Republicii, a fost între victimele sîngeroasei represiuni dictate de Nelson.
Această primă operă, de istorie, care nu era numai operă de gratuită erudiţie, nu-l satisface totuşi pe tînărul studios; simte la un moment dat că studiile sale nu reprezintă decît o simplă „exercitare extrinsecă"[2] şi nu operă de angajare intelectuală. Se dedică aşadar filozofiei, şi interesul faţă de conţinutul implicit politic al oricărei filozofii, dovedit în lungile întîlniri cu Labriola, la Roma, devine de acum înainte factorul conducător în orientarea scrisului său. De la început, aşadar, opţiunea pentru filozofie şi renunţarea la erudiţia „extrinsecă"

indică sensul pe care Croce îl dă operei de cultură: acela dea îndruma spre „acţiunea politică", adică spre

înfăptuirea operei de cercetător şi de cetăţean în acelaşi timp, în aşa fel încît filozoful să nu se simtă inferior faţă de semenii săi care acţionează direct în cîmpul realului.» Opţiunea pentru filozofie, considerată în incidenţa ei cu practica, implică înţelegerea ei ca sistem deschis oferit unei experienţe neîncetate şi unui corespunzător proces formativ al spiritului; „viaţa întreagă concepută ca o continuă educaţie", este aşadar premisa ştiinţei, ca „unitate a faptului de a şti cu faptul de a învăţa"[4], adevărul fiind aşadar istorie. Pentru Croce, adevărul nu este niciodată atins o dată pentru totdeauna, şi în această rezolvare a problemei cunoaşterii ca aspiraţie neînfăptuită spre adevărul absolut, el include o filozofie a istoriei şi o etică: consideră potentele progresului continuu al spiritului, şi, în perspectiva viitorului, admiră efortul spiritului cunoscător în trecut şi priveşte cu modestie adevărurile parţiale şi provizorii atinse în prezent; înlătură disperarea agnosticului şi îi substituie „imaginea eroică" a spiritului căutător[5]. In această concepţie a filozofiei ca filozofare, în care sistemul filozofic cedează locul „sistematizărilor succesive", marcînd progresul căutării, Croce formulează explicit concluzia care se impune, şi anume că succesiunea sistematizărilor provizorii se încheie, în cuprinsul unui ciclu de viaţă individuală, în trecerea de la teorie la acţiune: încoronarea meditaţiei filozofice nu este sistemul încheiat, ci acea sistematizare, parţială şi provizorie în perspectiva absolutului, dar maximum de adevărată în raport cu etapa corespunzătoare a vieţii „ca educaţie", care permite sau impune trecerea la acţiune, dovedindu-se a fi, nu „teorie", ci „filozofie a faptelor particulare", aşadar implicit şi profund istorie. Concepînd filozofia, încă din primii ani ai propriei sale „filozofări", nu ca obiect al unei profesiuni — de unde cuvintele sarcastice referitoare la „gloata profesorilor de filozofie"[6] —, ci ca mereu reluată educaţie a vieţii şi îndrumare a cunoaşterii speculative. Croce îl integrează pe filozof în contemporaneitate, şi consideră că influenţa lui se măsoară prin capacitatea ideilor lui de a impregna spiritul unei generaţii, al unui moment. In acest sens nu se poate vorbi de

' Cf. B. CROCE, *Coniributo alia critica di me stesso,* în *Etica e politica,* ed. I Bari. Laterza, 1931, aziîn voi. *Filosofia, Poesia,Storia,* Milano-Napoli, RiciarUi 1952, p. 1148.

• *Ibid.,* p. 1156; pe aceştia 11 consideră *socialmente operosi. ' Ibid.,* p. 1157: *unită del sapere e dell' imparare.*

*' Ibid.,* p, 1166.

* B. CROCE, *A proposito di una recensione,* In *La Critica,* II, 1904, p. 520.



influenţa unei gîndiri, ca efect individual, ci ca produs al colaborării dintre ea, ca gîndire a unui individ, filozoful, şi gîndirea unei colectivităţi sau a unui grup, raţionalismul francez, spre pildă, fiind, nu rezultatul influenţei lui Descartes, ci „spiritul lumii care s-a înfăptuit succesiv în filozofia carteziană, în enciclopedism şi în Revoluţia Franceză"[7]. Această impregnare a prezentului de gîndirea filozofului care-l domină înseamnă, în esenţă, nu influenţă — căci cuvîntul indică o acţiune exterioară obiectului şi care nu-l pătrunde — ci „istorie gîndită", „istorie care aproape ar înfăptui realitatea practică", filozofie practică aşadar. Binomul „viaţă-gîndire" devine astfel definitoriu şi pentru Croce[8], după cum defineşte gîndirea, spre pildă, a unui mare revoluţionar, a lui Mazzini, şi el indică în acelaşi timp conţinutul laic al acestei gîndiri. Reluînd ideea de bază a meditaţiei lui Vico, despre limitele şi scopurile omeneşti ale cunoaşterii, Croce va spune, într-o scriere din ultimii ani, că frămîntarea gîndirii nu poate şi nu trebuie să aibă alt scop decît acela de a ne îngădui să trăim viaţa noastră omenească[9], nu să dorim sau să închipuim o altă viaţă, de alt plan decît al omenescului; ceea ce, în cuprinsul conceptului de filozofie ca filozofare sau gîndire deschisă, înlătură nostalgiile metafizicii ca şi sentimentul tragic generat de agnosticism.

Ceea ce constituie la un moment dat, şi în mod declarat, spiritul profund al meditaţiei lui Croce, este o anumită fervoare a filozofării ca atribut prin excelenţă al omului. Ni se descoperă, în meditaţia lui Croce, patosul intelectual al marilor căutători ai adevărului, şi, chiar dacă, la prima vedere, „avînturile eroice" ale lui Bruno ar putea părea străine inteligenţei analitice şi spiritului detaşat al filozofului modern, ele nu îi sînt în esenţă străine, şi nu pot fi astfel, pentru că avîntarea eroică spre adevăr este implicită filozofării; şi spunînd „eroică", avem în vedere cantitatea de „anxietăţi, de angoase, de decepţii ce însoţesc căutarea adevărului" şi pe care Croce nu le ignorează nicidecum pentru că, la fel cu toţi marii gînditori, a încercat şi el

' B. CROCE, *Contributo alia critica di me stesso,* in op. *cit.,* p. H70.

• Cf. EUGENIO GARIN, *Cronache di filosofia italiana,* Bari, Laterza, 1955, p. 212.

[1] Cf. B. CROCE, *Intorno al mio lavoro filosofico,* In *Filosofie e storiografia,* Bari, Laterza, 1949, p. 3 : „nu vedem ce altceva ar putea face [omul] dacă nu s-ar Irămînta, cu gîndirea, pentru a trăi o viaţa a omului".



„chinurile care sînt inseparabile de viaţa gîndirii"[10]. *Estetica,* prima din marile opere de filozofie ale lui Croce, este strălucită în spiritul ei esenţial polemic, ţinînd seama de planul inteligenţei critice; dar, oricît ar fi de numeroase revenirile asupra textului iniţial, ea descoperă cel mai puţin această „furie eroică" a căutării adevărului; va trebui să ajungem la ultimele scrieri, îndeosebi la cele din anii războiului, pentru a descoperi fervoarea în scrisul lui Croce; ceea ce vine să confirme tocmai linia de dezvoltare a operei lui, de la „gîndire" la „acţiune", de la filozofie ca sistem la filozofie ca gîndire deschisă sau structură în permanent proces de efectuare.
încercăm în cele ce urmează să marcăm cele două trepte ale gîndirii lui Croce: sistemul esteticii în cuprinsul filozofiei spiritului, şi treptata elaborare, în procesul gîndirii deschise, a unei filozofii etice; căci dacă *Estetica,* apărută în prima ei ediţie în 1902, reprezintă „filozofia spiritului", sistem închis, scrierile de după 1938 constituie „istorismul absolut" ca filozofie deschisă destinată a-i îngădui omului să-şi trăiască viaţa de om, şi nimic mai mult, dar totul în esenţă.

2. In momentul apariţiei *Esteticii,* Croce atinsese vîrsta maturităţii — aproape 40 de ani — şi era o personalitate

de renume în lumea eruditilor, atît de numeroşi în Italia, unde în fiecare stat al Peninsulei, academiile întrețineau gustul pentru cercetarea gratuită a amatorului.
In trei şedințe succesive din primăvara anului 1900, Croce prezintă la Academia Pontaniană din Neapole — fundată în secolul al XV-lea de un umanist ilustru, Antonio Beccadelli, dar purtînd numele celui ce i-a dat tot atunci strălucire, poetul de limbă latină, Gio-viano Pontano — comunicarea intitulată *Teşi fondamentali di un' estetica come scienza delV espressione e linguistica generale (Teze fundamentale ale unei estetici ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală),* iar în 1902 publică în volum *Estetica come scienza delV espressione e linguistica generale (Estetica, privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală).* Un an mai tîrziu, în 1903, întemeiază *La Critica,* revistă scoasă în colaborare cu Giovanni Gentile, şi în care inițiază seria de studii asupra literaturii italiene contemporane, care vor alcătui treptat cele şase volume, apărute între 1914 şi 1940, *La letteratura della*



[10] B. CROCE, In *La Critica,* 1922, pp. 125 — 128, cit. de E. Garin, op. *cit.,* P. 290, nota 56.



*nuova Italia (Literatura Italiei noi).* El încearcă să-şi asigure în felul acesta comunicarea cu publicul larg, şi, acționînd asupra gustului literar şi, implicit, asupra moravurilor, amoralei — în sensul larg — sase poată considera, alături de oamenii ştiinţelor exacte, drept un intelectual „activ din punctul de vedere social". *Estetica,* integrată într-un sistem filozofic şi ilustrată de o erudită investigație istorică asupra dezvoltării noțiunii de frumos şi de poezie, îşi caută aşadar de acum înainte o repetată confirmarea tezelor sale în cîmpul practicii criticii literare profesionale, ceea ce însă aduce cu sine foarte curînd şi necesitatea unei lărgiri a acestora tocmai în lumina contactului repetat cu „literatura Italiei noi", care era în mare parte literatura veris-mului. *L'intuizione pura e ii carattere lirico dell'arte (Intuiția pură şi caracterul liric ol artei[11]),* apărută în 1908, apoi *Breviario di estetica (Breviar de estetică[12]),* apărut în 1911, în fine *II carattere di totalità dell'espressione artistica (Caracterul de totalitate al expresiei artistice[13]),'* apărut în 1917, prezintă primele reveniri asupra *Esteticii; Aesthetica in nuce (Esența esteticii),* articol-program care defineşte noțiunea de *estetică* în *Encyclopaedia Britannica* (1926) şi, zece ani mai tîrziu, volumul *La poesia* (1936) indică etapele succesive de constituire a esteticii lui Benedetto Croce; ea se produce în cursul a patru decenii, aşadar, şi nu poate să fie străină de orientările paralele ale culturii în totalitatea ei, ale culturii italiene şi europene.
Inițial, Croce este un erudit şi un gînditor închis în abstracțiuni; părăsind treptat această izolare intelectuală, el îşi raportează gîn-direa la realitatea istorică; sistemul de estetică se aplică literaturii contemporane a Italiei şi critica literară îl obligă să lărgească criteriile frumosului; la fel, gîndirea filozofică, aplicată istoriei celei mai recente, îl obligă să considere toate momentele „filozofiei spiritului" în funcție de posibila lor raportare la realitatea concretă a faptelor. De-a lungul etapelor marcate de apariția succesivă a operelor mai sus arătate, conceptul de artă se îmbogățeşte de la intuiția-expresie la totalitatea cosmică, arta devine doar primul dintre cele patru momente ale spiritului, ea precedă cunoaşterea teoretică sau logică, acțiunea:

[11] A aprut la noi în volumul BENEDETTO CROCE, *Lirismul şi totalitatea ariei.* In româneşte de H. Blazian, Bucureşti, edit. Adevărul, biblioteca „Dimineața", (. a.
"Publicat în limba română, sub titlul *Elemente de estetică,* traducere de Şt. Nenițescu, Bucureşti, edit. Cultura națională, 1922.
"Inclus în volumul BENEDETTO CROCE, *Lirismul şi totalitatea artei.*



utilitară şi acțiunea morală, dar le presupune de la început pe toate; estetica şi logica, economia şi etica sînt momente ale spiritului numai aparent succesive şi distincte, dar în fapt ele sînt simultan prezente în orice moment al existenței spiritului. Prin „caracterul de totalitate al expresiei artistice", Croce include în intuiția-expresie, aşadar în poezie, toate celelalte momente ale spiritului, atît logicul **oft** şi eticul. El apără arta atît împotriva celor care o identifică cu momentul utilitar, cît şi împotriva celor care susțin izolarea sau „puritatea" ei. Nevoia de a fi, prin gîndirea sa, prezent în contemporaneitate şi de a acționa asupra ei, de a realiza „o operă de cercetător şi de cetățean în acelaşi timp", nevoia de a fi aşadar „activ din punctul de vedere social", orientează gîndirea filozofică a lui Croce şi este,încă de la înființarea revistei *La Critica,* mobilul esențial al scrisului său. în această treptată deschidere spre contemporaneitate, şi spre eficiența practic-educativă a filozofiei, stă valoarea operei lui Croce; şi întrucît scrierile succesive asupra poeziei au marcat lărgirea treptată a gîndirii filozofice a lui Croce, se poate spune că *Estetica* împreună cu *Breviarul* şi apoi cu *Aesthetica in nuce* constituie *„veriga principală"* în înlănțuirea conceptelor ei fundamentale[14].
Nucleul filozofic — în speță ontologic — pe care se sprijină teoria creației poetice, este supus unei repetate analize care impune, o dată cu precizarea noțiunilor, o lărgire esențială a conținutului lor. Avem de a face, în stratul superficial al expunerii, cu o simplă expli-citare a noțiunilor; dar în stratul mai adînc al gîndirii, ne aflăm în fața unei elaborări noi a sistemului, ceea ce duce, în ultimă instanță, cu volumul *La poesia,* la o teorie a artei ca intuiție „impură". Reflec* tînd pas cu pas istoria treptatei constituiri a propriei gîndiri, se poate spune că opera lui Croce se constituie în totalitatea ei ca o autobiografie a filozofului, după cum patosul etic care o străbate recheamă în mintea cititorului spiritul frămîntat al lui Augustin[15]. Modul de dezvoltare a acestei gîndiri nu este cel linear, propriu căutării care urmează soluției de la început propuse; el este dimpotrivă modul constituirii dinăuntru a soluției ca adevăr treptat descoperit şi structurat în jurul primei atingeri a lui. Înainte de a publica *Estetica,*

[14] Cf. I. DAVlDOV, *Intre intuiţie şi imperativul epocii, Despre concepţiile estetice **ale** lui Benedetto Croce,* în *Vopros literaturi,* nr. 111969, p. 90 — 115. " Cf. CECIL SPRIGGE, *Benedetto Croce, Uan and Thinher,* New Haven, 1952, p 11.

Croce este doar un istoric al Neapolului şi un cercetător al materialismului istoric; nu este încă nici hegelian, nici cercetător al operei lui Vico; teoria raportului dintre intuiţie şi expresie, pe care îşi construieşte estetica, îl angajează nu atît în domeniul esteticii, cît în acela al fundamentelor ei ontologice; ea îi impune de aici înainte fie o consecvenţă absolută, fie — şi aceasta va fi calea aleasă — o treptată corectarea ei în sensul unei gîndiri deschise larg eticului, unei gîndiri politice în înţelesul cel mai larg al termenului. înainte de a analiza ideea de frumos şi locul creaţiei poetice în raportul dintre om şi realitatea lumii date, se impune aşadar să cunoaştem punctul de plecare al acestei gîndiri în nucleul ei de ontologie.
Vorbind, în prefaţa la a Vil-a ediţie a *Esteticii* (1941), despre prima ediţie a operei, Croce consideră că, indiferent de adaosurile şi modificările intervenite, ea continuă să constituie „orientarea" de bază a gîndirii lui, fiind cea dintîi operă care îl reprezintă cu adevărat pentru că e cea dintîi care i-a îngăduit să se regăsească pe sine. Scriind *Estetica,* Croce pornea de la o concepţie filozofică implicită pe care avea s-o expliciteze în seria operelor următoare, dar care nu putea să nu existe de la început ca o premisă a tezelor estetice; erudiţia nu-l satisfăcuse pentru că ea se constituie din adiţionări juxtapuse şi succesive, care nu se luminează şi nu se implică reciproc; istoria erudită, căreia i se dedică la început, îi apare de aceea drept nesemnificativă. Abordînd estetica, Croce subordonează erudiţia filozofiei, aşadar cuprinde faptele într-un sistem, într-o structură, şi are, de la început, schiţa acestora, cu locul cuvenit esteticii; filozofia, spunea el în prefaţa la prima ediţie a *Esteticii,* datată decembrie 1901, este întotdeauna unitate; tratînd în primul rind despre estetică, el a tratat despre cea dintîi din cele patru forme sau trepte ale spiritului, avînd deci limpede în faţă întregul „filozofiei spiritului" pe care o va expune în operele, imediat următoare. Prefaţa la a III-a ediţie a *Esteticii* (noiembrie 1907) se referă la *Logică* şi la *Filozofia practicii;* iar prefaţa la ediţia a V-a (septembrie 1921) menţionează *Teoria şi istoria istoriografiei,* opera care continuă expunerea „filozofiei spiritului".
începînd cu estetica, Croce avea în vedere succesiunea ideală a modurilor de cunoaştere şi a raporturilor dintre om şi lume, de la intuiţie la noţiune şi de la practică la teorie, sau de la util la etic. începîndcu estetica, Croce avea în vedere totodată, şi poate, în primul rînd, importanţa ei în „Italia ale cărei tradiţii de ştiinţă estetică...

sînt deosebit de nobile"[1'], opera sa înscriindu-se în succesiunea lui Vico şi a lui De Sanctis, gînditorii care, alături de Hegel, dar nu mai puţin decît acesta, i-au fost maeştri. Pe urmele nenumăratelor „poetici" care, în cultura italiană, au marcat tradiţia culturii antice, Croce relua strădania celor care, de la Renaştere încoace, au proclamat autonomia poeziei şi au delimitat-o faţă de etic şi de practic. în momentul cînd critica literară aplica poeziei criteriile descriptive şi explicative ale ştiinţelor biologice, atentă la explicaţia deterministă a procesului de creaţie, mai mult decît asupra definirii poeziei, independent de cauzalitatea ei, Croce întreprinde o cercetare îndreptată tocmaiasu-pra naturii frumosului şi nu asupra factorilor determinanţi ai acestuia; şi este vorba de cercetarea fenomenului estetic prin delimitarea lui strictă faţă de cunoaşterea raţională, pe de o parte, de practica utilă sau etică, pe de altă parte. La data apariţiei *Esteticii,* ultimul mare sistem filozofic, în care estetica îşi avea locul ei bine definit, era sistemul lui Hegel; problema dominantă în filozofia europeană, la Începutul secolului nostru, era problema cunoaşterii, determinată de rezultatele ştiinţelor exacte în dezvoltarea lor recentă; criza raţionalismului, care duce la intuiţionismul bergsonian sau la agnosticismul sceptic al unor savanţi, ca Poincarâ, nu lasă loc meditaţiei asupra frumosului; în cuprinsul unei gîndiri care nu se îndoieşte încă de valoarea conceptelor, pentru Taine şi Sainte-Beuve, arta există între faptele naturii şi este cercetată în determinismul legilor ei de producere. Pentru generaţia următoare, a lui Poincare şi Bergson, contemporani cu Croce, problema principală a filozofiei este cunoaşterea, şi, în cuprinsul acesteia, arta îşi va găsi locul care i se cuvine, alături de intuiţie; pornind de la probleme diferite şi ajungînd la concluzii generale egal de diferite, Croce şi Bergson coincid numai în ce priveşte locul pe care ambii îl atribuie artei în cuprinsul formelor spiritului; căci, împotriva determinismului scientist, ambii privesc frumosul drept efectul unui raport preraţional cu lumea, o formă au-rorală de cunoaştere, expresie a intuiţiei primare a realului. Dintr-o dată ne regăseam, cu Croce, alături de Vico, în anii care prectd iluminismul, anticipînd reacţia împotriva acestuia, romantismul, după cum ne regăseam cu intuiţionismul bergsonian într-o filozofie tipologic pre-carteziană. Croce construia pe urmele lui Hegel o „filozofie a spiri-

[11] BENEDETTO CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale,* Bari, Laterza, 1965 (ed. a Xl-a), p. IV. [v]

tului", dar, mai puţin orgolios, pornea de la estetică şi construia edificiul nu ca un tot de la început elaborat, ci ca o structură treptat crescută în jurul nucleului, care era nu o problemă de cunoaştere sau de finalitate, ci problema ontologică a naturii existenţei; „sistemul" există în *Estetică* în măsura în care orice concept este element al unei structuri şi nu există decît în raport cu ea; în ciuda polemicii sale contra sistemelor, Croce construieşte un „sistem", care şi-aadîncit adevărul printr-o continuă autocorectare, dar a cuprins de la început esenţa gîndirii pe care o reprezintă.

în primele pagini ale *Esteticii,* sistemul lui Croce este schițat în toate componentele lui: intuiția şi rațiunea, ca moduri de cunoaştere, utilul şi eticul ca moduri de acțiune; arta se află în primul cuplu de noțiuni, al teoriei, şi aparține celei dintîi, intuiției, fiind ca atare cea dintîi formă a spiritului, prima modalitate de manifestare a lui.
In momentul apariției *Esteticii,* Poincare şi Boutroux contestau capacitatea de cunoaştere a rațiunii; conceptul era o creație a spiritului, şi lumea rațională guvernată de legi apărea a fi o ficțiune comodă sau, în cel mai bun caz, o simplă ipoteză de lucru. Bergson proclama în schimb superioritatea intuiției; pornind de la psihologie, el regăsea în noțiunea de timp eroarea imaginii raționale a lumii, şi îi opunea durata; el introducea intuiția în planul psihicului, şi iniția astfel acea „ştiință a cunoaşterii intuitive" la care Croce, la rîndul său, avea să-şi dea contribuția o dată cu *Estetica.* Primele pagini ale operei susțin necesitatea acestei ştiințe; intuiția este privită ca funcție autonomă care îşi este sieşi suficientă. Aflată între senzație, ca limită inferioară a ei, şi intelect, limită superioară, ea nu are nevoie de funcția complementară a nici uneia dintre acestea. Arătînd autonomia intuiției față de intelect, Croce delimita locul artei în raport cu logica; arătînd autonomia ei față de senzație, ei o definea drept funcție prin excelență creatoare sau ordonatoare; ca atare intuiția este expresie, ea na există decît în măsura în care se poate obiectiva în expresie, şi este, în sfîrşit, prin aceasta chiar, formă. Arta, cunoaştere intuitivă, este deci formă, pentru că, în raport cu materia psihică informă, ea este „luare în stăpînire". Croce reintroduce arta între funcțiile comune spiritului omenesc şi respinge implicit concepția potrivit căreia arta ar fi „un exercițiu singular", o activitate rezervată unei minorități; orice intuiție este artă, aşadar capacitatea artistică există potențial în fiecare om, şi, calitativ, un

cîntec popular de dragoste este egal cu unul din *Ciuturile* lui Leopardi, pentru că în ambele cazuri avem intuiție, deci expresie, deci artă; *homo nascitur poeta,* şi doar o diferență cantitativă, empirică, dar nu de esență, separă geniul de omul comun. Cu aceasta arta reintra în circuitul vieții comune a spiritului, şi umanitatea întreagă, potențial creatoare de artă, era înnobilată; polemica, ascunsă în orice pagină a lui Croce, împotriva romantismului şi a aşa-zisului decadentism italian — înțelegînd prin acesta elementele de poetică iraționalistă în opera lui Pascoli, tendințele mistic-religioase la Antonio Fogazzaro sau cultul „supraomului" la D'Annunzio — apare în această integrare a artistului în comunitatea umană, conceptul romantic al geniului şi conceptul modern al supraomului fiind egal respinse de Croce.
Pînă aici, arta părea că îşi pierde specificitatea şi unicitatea, cufundată cum era în viața comună a spiritului; pe altă latură însă, ea îşi dobîndeşte unicitatea, şi Croce apare dintr-o dată drept autorul unei teorii a artei dintre cele mai exclusiviste în intransigența definițiilor ei. Arta este, în concepția sa, activitate potențială pentru fiecare om, şi este, prin aceasta, potențial realizabilă în orice loc şi timp; acestei extinderi imense a posibilității ei de apariție, Croce îi opune insă delimitarea precisă față de logica, de economie şi de etică, şi prin aceasta creează conceptul sever al frumosului, de neconfundat cu adevărul, cu utilul, cu binele. Definind actul estetic drept formă „şi nimic altceva decît formă", Croce se expune interpretărilor extreme ale gîndirii lui. Dar forma este, pentru Croce, „elaborarea, adică activitatea spiritualăa expresiei",în opoziție cu conținutul care este materie sau impresii, sau emoționalitate neelaborată estetic; redînd noțiunii de formă întreaga încărcătură filozofică de izvor teologic-aristotelic, Croce considera arta drept fapt uman prin excelență, regăsea în ea capacitatea omului de a ordona realul, sau materia informă, aducînd-o la nivelul lui. Conținutul se regăsea umanizat, adică organizat, în formă, şi prin aceasta arta era formă; dintr-o dată se dovedeau greşite toate falsele poetici care rezervau artei numai un anumit conținut, şi întreaga materie a lumii, cunoscută şi asimilată prin intuiția-expresie, se organiza în formă, devenea potențial artă.
Concepînd arta ca operă prin excelență a omului, Croce nu cuprinde în sfera esteticii decît frumosul artistic, creație a omului, şi exclude din a.cesta frumosul naturii; într-adevăr, acela care nu ar face decît să copieze natura pentru a-i înfățişa frumusețea nu ar fi


artist pentru că nu ar da percepției sale decit o funcție imitativă, de oglindire pasivă a materiei; în timp ce arta, intuiție, mărturiseşte activitatea producătoare sau creatoare a omului[17]. Un întreg sector al esteticii tradiționale era astfel înlăturat, şi delimitarea noțiunilor respective, înlăturînd confuziile frecvente, confirma temelia filozo. fică a esteticii crociene, un idealism umanist care culminează într-o etică a acțiuni.
Creație prin excelență umană, arta îşi redobîndeşte totodată, la Croce, funcția cathartică. Fiind intuiție-expresie sau formă, ea este activitate, este prin aceasta stăpînire a materiei, şi deci funcție eliberatoare: înmomentul cînd imensa materie a lumii şi a vieții devin formă, artistul — deci omul prin excelență — o domină, stăpînind tumultul ei, plăsmuindu-l, „in-formîndu-l" — şi folosim aici cuvîntul a „informa" în sensul lui filozofic primar, „a da forma dinăuntru", aşadar a elabora, a organiza, a forma.
Suficientă sieşi, ca activitate specifică, arta se delimitează față de celelalte moduri de cunoaştere, de filozofie şi de ştiință. Capitolul al II-lea al *Esteticii* expune pentru prima oară sistemul „filozofiei spiritului", în primul ei binom, intuiție-concept, care constituie spiritul cognitiv; raportul dintre artă şi ştiință nu este de interdependență, spune Croce, ci de succesiune ideală, astfel încît expresia, „prima afirmare a activității omeneşti", deci arta, sau, în speță, poezia, „limba maternă a neamului omenesc", cum o socotea Vico, precedă conceptul sau ştiința şi ca

atare poate exista fără ea, în timp ce aceasta din urmă o presupune pe cea dintîi, nu există decît după ea, şi o cuprinde în ea. Definind în acest fel specificitatea intuiţiei, şi deci a artei, Croce include în aceasta din urmă istoria: căci materia, sau conţinutul acesteia, este, ca şi pentru intuiţie, individualul pe care ea îl organizează în formă, dar nu-l reduce, simplificîndu-l,în concepte; „istoria cuprinsă în conceptul general al artei" este replica lui Croce la noţiunea de filozofie a istoriei. Reducînd istoria la expresie, Croce restaura valoarea individualului şi, recunoscînd istorismului o funcţie artistică, preciza caracterul funcţiei lui cognitive.
Demnitatea pe care umaniştii o atribuiseră istoriei, aceea de a fi, prin exemplul trecutului, „maestră a viitorului", se îmbogăţeşte prin aceasta cu altă demnitate, cu cea artistică. Valoarea minoră pe

"BENEDETTO CROCE, *Estetica,* ed. cit., cap XIII, paragraful *Il bello fisico.*



care cultura modernă o atribuie artei, în raport cu ştiinţa, face ca, la un moment dat, „filozofia spiritului", pornind de la apologia intuiţiei, sieşi suficientă, să fie privită în dezvoltarea ei posibilă spre un panestetism. Dar esteticul este individualul şi cunoaşterea acestuia prin artă şi prin istorie, este, faţă de cunoaşterea conceptuală, schematică şi simplificatoare — pentru Croce — o cunoaştere integrală; panestetismul este, pentru autorul *Esteticii,* istorismul „absolut"
Dacă spiritul teoretic cuprinde binomul intuiţie-concept sau artă-ştiinţă, spiritul practic cuprinde, la Croce, binomul util-bine sau eco-nomic-etic. între cele două planuri, al teoriei şi al practicii, acţionează voinţa, producătoare de acţiuni; iar între forma teoretică şi forma practică, între gîndire şi acţiune, raportul este acelaşi ca între intuiţie şi concept; cunoaşterea, ca şi intuiţia, poate exista fără voinţă, dar aceasta presupune cunoaşterea, are nevoie de ea, porneşte de la ea.
Stabilind între intuiţie şi cunoaştere, apoi între teorie şi practică, raportul de dependenţă într-o singură direcţie, ceea ce Croce numeşte raportul de „dublu grad" *(di doppio grado),* Croce formula concluziile cele mai categorice despre autonomia artei. Funcţia cognitivă şi funcţia practică atribuite artei nu sînt exterioare, ci implicite ei. Dar aderînd prin aceasta la formula artă pentru artă, Croce o reabilitează, căci refuză artei nobleţea provenind direct din conţinut, şi îi atribuie în schimb nobleţea derivînd din chiar autonomia ei: într-adevăr, ca intuiţie-expresie, arta este încărcată de omenesc şi, avîndu-şi în sine raţiunea existenţei ei la fel cu „finalitatea fără scop" a lui Kant, neurmărind aşadar, în afara ei, nici cunoaştere, nici ac-ţinne, ea le include în schimb pe amîndouă; pentru Croce, arta include o cunoaştere, egală în valoarea cu cea raţională, şi include utilul şi eticul, în măsura în care acestea, ulterioare artei, sînt doar jexplici-tarea ei.
în anii apariţiei ei, la începutul secolului, *Estetica* era, în primul rînd, o operă polemică şi-şi propunea să fie astfel; ea strîngea laolaltă toate argumentele filozofiilor spiritualiste împotriva pozitivismului şi toate argumentele filozofiei împotriva ştiinţei; iar substratul ideologic-politic al polemicii coincidea cu conţinutul ei. Optimismul gînditorilor iluminişti care susţineau ideea progresului liniar al omenirii se vedea dezminţit de o dezvoltare a agresiunii şi a violenţei între oameni, şi rezultatele limitate ale revoluţiilor secolu-





lui trecut, sfîrşitul tragic al Comunei sau recrudescenţa naţionalismului în Germania lui Bismarck şi în Franţa procesului lui Dreyfus arătau că optimismul de izvor raţionalist nu reuşea să explice totalitatea dezvoltării sociale a omenirii, după cum cunoaşterea treptată a complexităţii fenomenelor naturii avea să impună, alături de fizica lui Newton, fizica lui Einstein, alături de legile mecanicii clasice, legile relativităţii; în fine , optimismul moral despre bunătatea intrinsecă a omului aruncase în umbră funcţiile creatoare ale acestuia şi produsul lor, arta; valorile morale absorbeau valorile estetice, în măsura în care demnitatea omului era privită doar în planul practicii, deci al utilului şi al eticului; Croce reabilita funcţia cognitivă şi creatoare a intuiţiei, pe care o echivala, ca funcţie de cunoaştere, cu raţiunea şi cu fapta. Aparent, Croce se întorcea spre zonele incipiente ale romantismului întrucît reabilita intuiţia împotriva raţiunii şi culturii; în fapt, el îmbogăţea argumentaţia în favoarea demnităţii omului căruia îi recunoştea funcţia principală de organizare a realului, a materiei în speţă. Critica literară a lui Croce[18] confirmă acest nucleu umanist al esteticii lui, dar el nu a apărut uşor de la început, umbrit fiind de polemica împotriva acelor cuceriri ale culturii iluministe care, în raţionalismul lor absolut, nu cuprindeau întreaga realitate. Un cercetător al *Esteticii,* analizînd dezvoltarea esteticii lui Croce de [l]la *Tezele fundamentale* pînă la *Poezie,* observă că definiţiile succesive date artei corespund, fiecare în parte, unui anumit scriitor: intuiţia-ex-presie defineşte opera lui D'Annunzio; caracterul liric, „lrricitatea" artei defineşte opera lui Carducci, „totalitatea" aparţine în fine artei celor mai mari creatori, artei lui Goethe şi a lui Ariosto[19]. Oprindu-ne Ja prima dintre corespondenţele arătate, singura care ne interesează acum, credem, în lumina celor spuse mai sus, că ea este întemeiată; regăsind în arta lui D'Annunzio momentul artei ca intuiţie, ea na-i recunoaşte acesteia efectnl eliberator sau cathartic pe care Croce i-l atribuie în momentul în care defineşte funcţia ei creatoare sau de ela-

" **Pentru** critica literară a lui B. Croce, ci. şi NINA FACON, *Literatura italiană in critica lui Benedetto Croce,* In *„Studii de literatură universală",* **vbl. VIII,** 1966.
" GUIDO MORPURGO TAGLIABUE, *11 pensiero estetico di Croce,* !n volumul *Università degli Studi di Trieste,* Facoltâ di Lettere e Filosofia, Lezioni crociane, Trieste, 1967, p. 94.

borare în formă a materiei informe. Chiar în această primă formulare a ei, estetica lui Croce porneşte de la o concepţie umanistă sau implicit vichiană, concepţie pentru care eterogeneitatea şi antagonismul dintre om şi natară se rezolvă în favoarea celui dintîi, în măsura în care natura, stăpînită, devine a lui; şi nu este vorba, aici, de stăpîni-rea ei tehnică, ci ontologică, aceea care premerge cunoaşterii ştiinţifice, dar o anunţă: intuiţia organizează o materie informă şi săvî-şeşte prin aceasta, dacă nu prima cunoaştere a ei, cel puţin prima ei stăpînire, de la care poate porni cunoaşterea. Artistul îl precedă pe filozof şi pe savant, dar îi pregăteşte drumul, şi arta este, înaintea filozofiei şi ştiinţei, un mod de cunoaştere, o funcţie a omului. Dacă, la D'Annunzio, procesul cognitiv este încă restrîns, fiind doar o luare în posesie a lumii, el se lărgeşte la Carducci, unde, în faptul liricităţii, omul se dovedeşte conştient de funcţia lui creatoare în raport cu materia pe care o domină cuprinzînd-o în expresie; şi este, în fine, atotcuprinzător — proces de totalitate — la Goethe sau la Ariosto, cărora cuprinderea întregului în intuiţie le dă seninătatea creatoare a unor demiurgi.
în critica literară a lui Croce putem găsi unul din punctele de plecare ale dezvoltării tezelor lui estetice, de la intuiţia-expresie la caracterul de totalitate al artei. în anii de elaborare a primei .Estetici, articolele lui Croce despre *Literatura Italiei noi* ilustrează polemic teoria artei ca intuiţie-expresie, cu toate consecinţele ei; iar acestea sînt, la prima vedere, în contrast cu toate judecăţile curente despre scriitori şi operele lor, articolele lui Croce fiind, deseori, tot atît de senzaţionale cît au putut să fie, la data apariţiei lor, articolele lui Giuseppe Baretti în revista sa, *La frusta letteraria (Biciul literar).* Baretti combătea Arcadia pastorală, poezia idilică artificială şi monotonă; Croce combate Arcadia romantică, naivă în speranţele ei despre imediata şi integrala înfăptuire a dreptăţii în lume, şi combate de aceea poezia discursivă a Risorgimentnlui şi pretenţiile ştiinţifice sau patosul umanitarist al literaturii realismului; în ambele, combate imixtiunea în artă a altor forme ale spiritului decît aceea care o generează: în poezia patriotică, utilul, în literatura realismului, conceptele cunoaşterii logice şi criteriile eticului. Gînditornl, care avea să fie, în anii următori, unul din puţinii apărători ai tradiţiei raţionaliste a Europei, cu întreg corolarul ei etic şi politic, era, în polemica lui literară, criticul sever al poeziei proletare în opera Adei Negri, şi nu mai puţin al apologiei catolicismului, cuprinsă în *Logodnicii* lui Man-

zoni; dar la fel de categorică era critica sa faţă de „întreita minciună", promovată de scrisul lui D'Annunzio, al lui Antonio Fogazzaro şi al lui Pascoli[20], denunţînd la aceştia primejdia misticismului şi a iraţionalismului, aplecarea spre mentalitatea primitivă şi preraţională, aşa cum ea se afirma în poetica „copilului" *(II fanciullino* se intitula scrierea despre poezie a lui Giovanni Pascoli). Articolele lui Croce, scrise în jurul anilor 1910, marcau un avertisment, poate cel dintîi în Europa, împotriva implicaţiilor ideologice, iraţionaliste, ale poeziei moderne. Gînditorul care restaura autonomia poeziei nu accepta vacuitatea ei; dar autonomia conţinea primejdia vacuităţii, primejdia acelei absenţe a sentimentului pe care el însuşi, într-o pagină a *Esteticii,* o bănuise, grăbindn-se să o respingă; ea totuşi exista; pentru a o face imposibilă, pentru a păstra autonomia artei şi a-i da totodată substanţa umană cea mai bogată, Croce avea să întreprindă treptat o adîncire a propriei sale gîndiri.
In 1908, la Congresul internaţional de filozofie de la Heidelberg, Croce prezintă comunicarea despre *Intuiţia pură şi caracterul liric al artei,* şi aduce cu aceasta o primă delimitare a intuiţiei artistice în raport cu intuiţia — mod de cunoaştere al omului în general. Intuiţia creatoare de artă aparţine doar aceluia care, prin reacţia lui în faţa realului, unitară şi coerentă, se dovedeşte a fi o personalitate; „caracterul liric" înseamnă „virtutea formativă" a unei personalităţi, adică stăpînirea coerentă şi totală a materiei organizate în expresie: „o operă nereuşită este o operă incoerentă", din care lipseşte marca personalităţii; opera reuşită este aşadar aceea care, stăpînind integral şi unitar materia, ilustrînd astfel funcţia creatoare a spiritului, este prin excelenţă lirică. Din hon, conţinutul şi forma coincid în intuiţia care, fiind creaţie, este caracter liric, „liricitate"; noţiunea care defineşte un gen literar apare aici ca factor constitutiv al artei, însemn înd creativitate şi purtînd ca atare marca personalităţii creatoare. Arta devine astfel posibilă numai în măsura în care intuiţia este luare în posesie, — puternică şi unitară, a materiei, organizare a ei în expresie, şi ca atare este operă nu a oricui, ci a aceluia care posedă această capacitate formativă, în raport cu materia, şi creativă în raport ca realul; ea este deci liricitate, manifestare a unei personalităţi care se deosebeşte de omul comun prin cuprinderea, şi deci stăpînirea inte-
[11] **B. CROCE,** ***Di** un carattere della piu* ***recente** letteratura* ***italiana,*** **în** ***La** letteratura della nuova Italia,* voi. IV, Bari, Laterza, 1915, p. 191.

grală a materiei în actul intuiţiei. Factorul nou care intervenea în explicarea artei era această implicare a personalităţii în procesul creator, personalitatea reprezentînd însă, aici, potenţarea spiritului uman în funcţia lui cognitivă şi, ca atare, în esenţa lui creatoare. Rămînem aşadar în cuprinsul aceluiaşi binom al intuiţiei-expresie, liricitatea însemnînd sentiment liric, atitudine integral creatoare, iar personalitatea indicînd, la rîndul ei, unitatea actului cognitiv, deci creator, şi nu ceva în afara lui, aşadar nu moralitate sau excelenţă a capacităţii practice. Personalitatea este un factor în creaţia artistică; dar, o dată opera creată, autorul ei na interesează, afirmă Croce; existenţa personalităţii este condiţia intuiţiei creatoare, opera îşi are aici geneza, şi personalitatea înseamnă prezenţa în individ a spiritului universal; ca individ, autorul na interesează; ca personalitate, el nu mai este individul, autorul ca o biografie a lui, ci spiritul universal însuşi. Iată de ce Croce va dispreţui studiul biografiei artiştilor şi toate implicaţiile lui în istoriografia pozitivistă a literaturii; aplecîndu-se exclusiv asupra operei, el o izolează de istoria pragmatică sau empirică, dar o integrează în istoria Spiritului, şi ca atare regăseşte în ea

istoria, nu a faptelor, ci a străduinţei neîntrerupte a omului. Istoriografia literară pozitivistă îşi avea izvoarele în opera lui Sainte-Beuve şi Taine; dar urmărind explicarea operei literare prin factorii ei determinanţi, biografia scriitorilor „rasa, mediul şi momentul", cărora ei le aparţin, această istoriografie acumula fapte semnificative alături de altele, nerelevante. Croce respinge istorismul pozitivist întrucît respinge excesele lui. Căutînd faptele determinante dincolo de anecdota biografică şi în cuprinsul, numai, al intuiţiei, care este contemplare, şi nu judecată sau acţiune,utilă sau etică, el elimină determinarea istorică restrînsă, susţinînd, în locul ei, o determinare care, identificînd istoria cu spiritul, este de fapt metaistorică. Croce înlătură explicaţia plată a istorismului pozitivist, dar, eliminînd determinarea istorică limitată, anulează cauzalitatea concretă a artei; autonomia artei înseamnă pentru el nu numai lipsa finalităţii — utilitare sau etice — dar şi lipsa cauzalităţii extrinsece. Critica estetică Şi cea formalistă se reclamă de la Croce, iar istoriografia literară marxistă respinge consecinţele extreme ale poziţiei lui antipozitiviste.


BENEDETTO CROCE (1866—1952)

Dar în succesiunea operelor lui Croce, de estetică şi de „filozofie a spiritului", aceste consecinţe sînt corectate, şi procesul de istorici-zare a poeziei este vizibil în gîndirea sa.
Procesul de adîncire a concepţiei estetice se desfăşoară, la Croce, în cuprinsul procesului de adîncire a concepţiei sale ontologice despre „filozofia spiritului". Privind datele de apariţie a operelor lui Croce, constatăm că problemele artei sînt reluate paralel cu elaborarea sistemului schiţat în primele pagini ale *Esteticii.* Croce publică, în 1909, a doua operă care defineşte „Filozofia spiritului" şi anume *Logica come scienza del concetto puro (Logica privită ca ştiinţă a conceptului pur),* dar încă din 1904—1905, într-o comunicare la Academia Pontaniană, el schiţase primele contururi ale acestei opere *(Lineamenti di una Logica come scienza del concetto puro).*
3. în concepţia lumii ca spirit şi a realului ca raţional, Croce se dovedea a fi un continuator al lui Hegel şi considera gîndirea acestuia drept un antidot faţă de întreaga filozofie contemporană: atît faţă de curentele mistice, nesincere, cît şi faţă de pozitivismul anistoric, în istorismul dialectic al lui Hegel, Croce găsea afirmată demnitatea omului şi deci demnitatea gîndirii[81]. Ca şi pentru Hegel, realitatea este pentru Croce raţională: ea este „întotdeauna adevăr... înţelepciune şi bunătate morală", astfel că ilogicul, la fel cu urîtul sau răul, nu sînt fapte ci „absenţă" a faptelor,non-existenţă[2]-[2]. în filozofia lui Hegel, Croce găsea nucleul imanentist şi istorismul ca principiu al propriei sale gîndiri. „Universalul" este pentru Croce „Spiritul" sau „Realitatea", întrucît aceasta este „într-adevăr reală ca unitate de gîndire şi voinţă"; „Universalul" este „Viaţa" surprinsă In aceeaşi unitate, de gîndire şi voinţă, şi tot el este în fine „Libertatea", deoarece realitatea este „dezvoltare perpetuă, creaţie, progres"[23].
Ca şi *Estetica, Logica* este o operă polemică; *Estetica* arăta funcţia şi valoarea intuiţiei, aşadar a individualului; *Logica* dezvoltă această teză, împotriva filozofiei „abstracte şi antiistorice"[24]. Ea susţine dem-
[21] B. CROCE, *Cit che e vico e cib che e morto della filosofia di Hegel,* tn *Saggio sullo Hegel sequito da altri scritti di storia della filosofia,* Bari, Laterza, ed. a IV-a, 1948, p. 48
"• *Ibid,* p. 41.
" B. CROCE, *Filosofia della practica; economia ed etica,* ed. a Vil-a, Bari, Laterza, 1957, p. 304.
" B. CROCE, *Logica come scienza del* concetto *puro,* Bari, Laterza, 1967, p. IX.
nitatea egală a individualului şi a generalului; este tributar unei concepţii metafizice acela, spune Croce, care consideră că „gîndirea totalităţii sau a unităţii" ar fi superioară gîndirii despre lucrurile particulare, împotriva oricărei afirmări a transcendentului, pe linia gîndirii laice, Croce denunţa eroarea „formelor schematice", ale filozofiei „abstracte şi antiistorice", arătînd valoarea individualului concret, intuiţia creatoare de artă fiind cunoaşterea şi organizarea acestuia. Şi tocmai urmărind prezenţa individualului în real, Croce aşază istoria în planul artei, fără a le identifica; istoria apare drept o cunoaştere de graniţă, întrucît, în intuiţia de la care porneşte, gîndirea introduce „subiectivitatea legitimă", aşadar obiectivitatea, şi predicatul, trans-formînd intuiţia în judecată individuală, transformă poezia în istorie[25]; judecată individuală, istoria este „sinteză... de reprezentare şi concept"[2'], cuprinzînd elementul intuitiv şi cel logic. O a treia cunoaştere, în acelaşi plan al individualului, este filozofia pe care Croce o identifică la rîndul ei cu istoria. Raportul artă-istorie, pe care Croce îl studiase pentru prima oară în 1893, sub titlul: *La storia considerata sotto ii concetto generale dell'arte (Istoria privită în conceptul general al artei),* justifică deci stabilirea raportului artă-istorie-filozofie, însem-nînd laolaltă cunoaşterea în planul individualului şi al concretului. Cu aceasta, Croce dădea o clasificare nouă a ştiinţelor şi restituia nu numai artei, dar şi istoriei şi filozofiei, autenticitatea pe care ele *o* pierdeau atunci cînd erau folosite în planul judecăţilor universale. Croce refuza ştiinţelor naturii caracterul de ştiinţă, socotind că sînt arbitrare conceptele universale cu care acestea operează, şi privea drept *noumen-i* atomul, eterul, energia; în consecinţă privea „legile naturii" drept „construcţii arbitrare", legi care „în fiecare clipă sînt călcate"[2'], în timp ce legile filozofice, fundate pe judecăţi individuale, sînt „în fiecare clipă observate". „Natura, spune Croce,... este... schimbătoare şi diversă... Realitatea este transformare perpetuă, evoluţie şi devenire. Prin urmare nici nu putem să ajungem la legi ale naturii care să fie legi de neînfrînt şi fără excepţie." Pentru ca natura să fie cunoscută, ea trebuie abordată aşadar potrivit

caracterului ei: pentru a nu fi falsificată sau redusă la scheme, la legi universale, ea trebuie să fie, ca şi spiritul, obiect al cunoaşterii istorice; în ultimă in-

" *Ibid.* p. 167. " *Ibid.* p. 175.

" *Ibid.* p. 201.



stanţă, convertind natura în spirit, Croce ne aminteşte pe Vico pentru care numai lumea spiritului fiind cognoscibilă, pentru că este lumea omului, ea singură este obiectul filozofiei lui. Extinzînd asupra naturii „caracterul istoricităţii", Croce va ajunge în ultimele sale concluzii la un idealism umanist absolut, lumea fiind redusă la spirit, natura fiind convertită în spirit şi abordată prin cunoaşterea lui, cunoaşterea istorică[28].
Separînd cele două planuri şi anume planul intuiţie-artă, care include istoria şi filozofia, fiind planul concretului individual — de planul raţiunii şi al logicii, Croce respingea ştiinţele care stabilesc legi generale, şi le opunea de fiecare dată ştiinţele pe care le-am numi ştiinţe ale individualului; condamna în concluzie „filozofia istoriei", considerînd, în mod greşit, că aceasta ar fi o construcţie arbitrară a minţii noastre, lipsită de temelia documentelor[29] sau a faptelor individuale. Gîndirea lui Croce participa cu aceasta la filozofia antipozi-tivistă, care, prin Poincare, Boutroux şi Bergson, nega validitatea sau adevărul obiectiv al legilor naturii formulate de om; dar, refuzînd astfel ştiinţelor naturii eficacitatea cognitivă, Croce o atribuia în schimb, integral, ştiinţelor spiritului — estetica, istoria şi filozofia — fără a se opri vreodată în agnosticism sau scepticism. In ultimă instanţă, dacă poezia este cunoaştere, adică stăpînire a individualului, filozofia, după istorie şi identică cu ea, este tot cunoaştere a individualului şi prin aceasta capabilă de cunoaşterea adevărului; iar această raportare a filozofiei la individual permite şi mai ales obligă la situarea ei în planul istoriei. îndreptată împotriva schemelor raţionaliste şi abstracte care constituiau ştiinţele naturii, negînd prin urmare validitatea legilor lor, contribuind cu aceasta la agravarea crizei ce atingea simultan şi fizica şi filozofia, Croce susţinea că adevărul rezidă numai în individual şi, evitînd primejdia agnosticismului, restabilea încrederea în cunoaşterea umană, fie ea artă, istorie sau filozofie. Reîntoarcerea la individual era pentru Croce semnul modestiei mîndre a spiritului căutător; căci schemele sau conceptele universale îi apăreau drept ficţiuni comode menite a imobiliza spiritul, în timp ce lumea privită sub specia individualului înseamnă

" Despre aceasta, Croce vorbeşte In *Storicità della natura* (1940); **cf. şi** ADRIANO BAUSOLA, *Filosofia estorianel pensiero crociano,* Milano, Vita e pen-siero 1965, p. 63.

" B. CROCE, *Logica come scienza del concetto puro,* ed. cit., p. 251.



pentru el o neîntreruptă atenţie îndreptată asupra faptelor individuale. Afirmînd aşa-numitul, „mister" al existenţei, filozoful se sustrage de fapt realităţii, o ignorează înainte de a încerca s-o cucerească; adevărata filozofie însă, continuu solicitată de individual, este neîncetată punere şi rezolvare de probleme, aşadar căutare de-a lungul unei infinite „scări a erorilor", care sînt însă „erori stimulante"[30]. Istoria filozofiei nu este însă, pentru Croce, istoria progreselor ei, după cum nici istoria artei nu constituie progresul acesteia; în măsura în care cunoaşte individualul şi constituie expresia lui, intuiţia, deci arta, este tot ea însăşi în toate etapele omenirii; la fel, filozofia, în măsura în care este gîndire asupra individualului, este de la început filozofie şi, ca atare, nesusceptibilă de progres. Ca şi arta şi morala, ea progresează însă pentru că „realitatea este desfăşurare"[31] şi ca atare ea solicită constant cunoaşterea; şi chiar dacă fiecare problemă nouă, sau fiecare nouă filozofie, cuprinde erori, ea este mai adevărată decît o filozofie anterioară, întrucît este răspuns la întrebări pe care aceasta nu le-a cunoscut[32]. „Eroarea stimulantă" înseamnă prezenţa stimulantă a individualului care nu îngăduie niciodată proclamarea adevărului închis sau definitiv. Această rezervă faţă de „absolut", ca termen final al oricărui proces, nu înseamnă însă negarea „absolutului" sau a perfectului şi totalului parţial atinse în fiecare moment al unui proces în curs, fie el cunoaşterea, fie creaţia. în acest sens, negarea „absolutului" nu implică la Croce o poziţie relativistă: după cum fiecare sistem filozofic atinge un adevăr care, în cuprinsul lui, este absolut, sau fiecare operă, întrucît este intuiţie-expresie, este artă, şi ca atare perfectă, tot astfel fiecare adevăr atins este absolut şi ca atare etern în valoarea lui, deci rezistent faţă de cursul timpului[33]. în acest sens,fiecare adevăr cucerit, fiind absolut şi valabil în eternitate, istoria nu-l dezminte, pentru că istoria nu distruge ceea ce face, şi nimic nu se pierde din ceea ce omul a atins[34]. Teza lui Croce este opusă tezei materialist-dialectice pentru care fiecare adevăr parţial este relativ. Pornind de aici, Croce va susţine — din nou în contradicţie cu teza



" *Ibid.,* p. 277.

[11] *Ibid.,* p. 288.

[11] Cu privire la „progresul In filozofie", cf. ADRIANO BAUSOLA, *Filosofia* e *storia nel pensiero crociano,* ed. cit., pp. 51—52; pentru Croce „fiecare filozofie Înfruntă şi rezolvă definitiv anumite probleme" (p. 52, nota 43).

[83] Cf. ADRIANO BAUSOLA, *op. cit.,* p. **124**

" Cf. *Ibid.,* p. 228. ♦







materialistă — că nu există o „istorie", adică o dezvoltare progresivă a artei, şi că noţiunea de „istorie a artei" este, ca atare, o contradicţie în termeni; „istoria" literaturii se reduce pentru Croce la succesiunea operelor de frunte, considerate, fiecare în parte, ca monade autosu-ficiente şi care nu trebuie să fie raportate, pentru o

comparație de valoare, nici la ceea ce le precedă și nici la ceea ce le urmează.
în cele trei moduri ale spiritului, în funcția lui cognitivă — arta, istoria, filozofia — ,Croce regăseşte caracterul de permanentă schimbare sau „dezvoltare" *(svolgimento)* a realității; conceptele în care se constituie viziunea sa despre lume sau existență sînt mişcarea neîntreruptă şi infinitatea individualului, eroarea şi imperfecțiunea care devin doar o clipă adevăr şi perfecțiune, în opoziție cu nemişcarea şi perfecțiunea, concepte ale viziunii statice sub specia universalului. Arta ca intuiție-expresie este inclusă în această viziune problematică şi infinit stimulatoare a realului; căci ea pune în lumină individualul, îl oferă cunoaşterii noastre posesive, şi ea este, ca atare, pentru Croce, înaintea filozofiei, aceea care identifică realul în individual. Croce respinge cu aceasta o întreagă tradiție filozofică, care porneşte de la eleați, şi cu Parmenide, îl combate pe Heraclit. Tipologic, Croce vede în imobilismul eleatic drumul deschis spre cunoaşterea ca sistem închis şi definitiv, după cum, dimpotrivă, mişcarea heracliteană implică o gîndire deschisă, mereu perfectibilă; el respinge aşadar ierarhia valorică a oricărei metafizici pentru care imobilul, deci eternul sînt singurele reale, iar „realitatea în devenire ar fi un dublet inutil..." care nu ar merita să fie cercetat[36]. împotriva acestei concepții, a filozofiei ca cercetare a eternului, se afirmă cu Croce istorismul absolut. Gîndirea sa se aşază, tipologic, alături de aceea a nominaliştilor, con-siderînd, ca şi aceştia, că orice concept este doar un nume, un *flatus vocis,* construit în afara faptelor individuale şi ca atare ignorînd realitatea lor; Croce nu refuză realului categoriile universale, dar le aşază în istorie, le deduce din considerarea acesteia. Pornind de la problemele artei, problema epistemologică implică, la Croce, o concepție despre natura existenței, în perpetuă mişcare şi schimbare, şi o concepție despre funcția activă a spiritului căutător; ea implică, în planul practicii, o concepție corespunzătoare, pe linia lui Heraclit şi nu a lui Parmenide.
Idealismul, filozofie a realului ca idee, este la Croce corolarul mai mult decît premisa gîndirii sale; Croce nu mai porneşte, în ultimă instanță, de la ontologie — ce este existența? — ci de la etică — ce este omul, ființă gînditoare? ; el este totul, el determină natura realității; aceasta este deci voință şi acțiune, pentru că este gîndire adică este umanitate: „gîndirea nu este adaos extrinsec, ci categorie intrinsecă şi constitutivă a Realului. Realitatea este acțiune pentru că este gîndire, şi este gîndire pentru că este acțiune"[36]. Cunoaşterea, considerată drept cunoaştere a individualului, implică o finalitate activă: „orice cunoaştere este îndreptată spre acțiune"[37]; ca atare cunoaşterea istorică sau perceptivă[38], cunoaşterea individuală precedă acțiunea, filozofia ea însăşi condiționează cunoaşterea istorică, iar arta condiționează filozofia. Gîndirea se identifică cu filozofia, este filozofare, este implicit activitate şi ca atare neîntreruptă sursă de bucurie.Idealismul are la Croce această concluzie de ordin umanist: identificînd gîndirea cu realul, aceasta îşi justifică utilitatea, mai mult, necesitatea, şi nu poate fi pentru om decît consolatoare. în măsura în care există, filozofia, adică gîndirea, este reconfortantă pentru că este activitate sau creație. Ajungînd la această ultimă definiție a funcției gîndirii, totodată apologie a ei, Croce acorda practicii o valoare nu inferioară teoriei, utilul şi binele fiind, în planul ei, modalități la rîndul lor definitorii ale omului.
*Filosof ia dellapralica, economica ed etica (Filozof ia practicii, a formei economice şi a celei etice)*, al treilea volum în expunerea „Filozofiei spiritului", este publicat în 1909, tezele lui apărînd formulate, cu doi ani înainte, într-o comunicare la Academia Pontaniană: *Riduzione della filosof ia del diritto alia filosofia dell'economia (Reducerea filozofiei dreptului la filozofia economiei);* dar ele se impuseseră gînditoru-lui, încă de la primele sale lecturi marxiste, şi apăreau schițate în opera, cu aproape un deceniu anterioară (1897 —1900), despre *Materialismul istoric şi economia marxistă (Materialismo slorico ed economia mar-xistica).* în 1896, pentru prima oară, în mica scriere intitulată *Sulla forma scientifica del materialismo storico (Asupra formei ştiințifice a materialismului istoric),* Croce arătase aportul marxismului la filozofie, observînd că acesta afirma „dependența tuturorpărților vieții între ele"

8" B. CROCE, *Logica come scienza del concetto puro,* ed. **cit., p.** " *Ibid.,* p. 197. '• *Ibid.,* p. 291.
291.
" Cf. ***!hid.*** p. 174.



şi mai ales „naşterea lor din substratul economic". Croce, devenitatent la factorul economic în istorie, avea să-l integreze în „filozofia spiritului", unde, în planul practicii, îi atribuia autonomia şi necesitatea în raport cu eticul. Din contactul său cu marxismul, Croce păstra aşadar o teză fundamentală despre legitimitatea utilului sau economicului, împotriva oricărei gîndiri care ar fi negat sau ar fi disprețuit existența acestuia. Dar Croce nu priveşte economicul în dinamica socială şi în efectele lui asupra acesteia ; recunoscînd locul economicului, îl legitimează şi, separîndu-l de etic, îi îngăduie să fie pe deplin el însuşi; ceea ce este pur economic nu poate fi imoral, după cum, ceea ce este pur artistic nu este anti-,ci doar prerațional; autonomia economicului față de etic — pe care nu-l implică — nu-i îngăduie lui Croce nici o considerare sociologică sau istorică a economicului; mai mult decît oricînd, simetriile riguroase ale sistemului falsifică conceptele lui componente. După intuiție şi intelect (sau judecată), fapte ale spiritului sau manifestări de activitate care aparțin planului teoriei, Croce descoperea planul practicii sau al actului de volițiune, utilitară sau etică[39]. Planul cunoaşterii precedă şi totodată impune planul voinței, deoarece formele spiritului, distincte una de alta, nu sînt separate, ci se implică: „omul cognitiv" este în acelaşi timp volitiv, şi existența explicită a spiritului în una din formele lui înseamnă existența implicită sau concomitentă în ela celorlalte forme[40]. Cu aceasta,Croce aducea o precizare fecundă pentru

înțelegerea artei, şi o vom regăsi repetat afirmată în principalele scrieri care, reluînd tezele *Esteticii,* delimitează concepția ei față de estetism. în acelaşi timp, definirea formelor spiritului în implicarea lor necesară, a practicului implicat de teoretic, a teoreticului care cere practicul, duce la o nouă afirmare a acțiunii ca mod prin excelență al spiritului uman: într-adevăr, dacă ceea ce este cunoscut există, şi nu putem să vrem existența a ceea ce există"[41], înseamnă că „voința este voință a necunoscutului", că ea este de fiecare dată acțiune creatoare a spiritului; ca şi coincidența sau simultaneitatea, în planul teoriei, a intuiției cu expresia, există coincidența dintre voință şi acțiune care nu pot exista una fără cealaltă[42]. In fine, actul volitiv este necesar în raport cu trecutul, întru-

" B. CROCE, *Filosofia della pratica; economica ed etica,* ediția a Vil-a, Bari, Laterza, 1957, p. 21.
[10] *Ibid.,* p. 23. " *Ibid.,* pp. 49-50. [41] ***Ibid.,* p.** "4.



cît se produce „într-o situație determinată", în cuprinsul unui dat istoric produs, deci ineliminabil şi ca atare necesar, dar el este în acelaşi timp liber, în raport cu viitorul, întrucît „produce ceva diferit adică ceva nou", şi este, prin urmare, „inițiativă, creație, act de libertate"[43]. In această concepție a unei realități care se face neîncetat, In care „viața, atîta timp cît durează, nu este altceva decît țesătura continuă de volițiuni, şi deci de acte libere"[44], răul este „ceva negativ şi ireal" , şi numai binele este „pozitiv şi real", astfel încît răul „nu există decît în binele care i se opune şi îl învinge"[45]. într-adevăr tot ceea ce există este bine pentru că tot ceea ce este cu adevărat real în această realitate este un progres față de trecut[46], întrucît este act şi valoarea actului de voință stă în el însuşi, nu în rezultatele lui. Arătîndaşadar că „noțiunea de progres... coincide cu noțiunea de activitate", Croce punea în lumină potentele umaniste ale idealismului hegelian; omul este integrat în univers, dar ca factor creator al acestuia; „individul este situația istorică a spiritului universal în fiecare clipă a timpului"[4'], el cumulează în sine „habitudinile" *(gli abiti)* care s-au produs ca efect al situațiilor istorice, şi nu este nici o „monadă", nici un „real", ci un integrator al timpului şi al istoriei, şi un perpetuu centru de voință, deci de inițiativă. Afirmînd, alături de Bergson şi Boutroux, criza spiritului raționalist şi a ştiințelor, Croce găseşte în idealism sursele unui optimism dialectic care consolidează caracterul umanist al gîndirii sale. Am văzut că răul este non-existență ; că el există numai în raport cu binele şi este termen opus lui şi anulat de el, pentru că „pozitivul predomină perpetuu asupra negativului şi Viața triumfă continuu asupra Morții"[48]. Progresul cosmic repetă, în planul maxim, progresul istoric şi progresul fiecărei existențe individuale, el fiind pretutindeni activitate. Idealismul ima-nentist al lui Croce exclude întîmplarea, soarta şi providența, dar, atribuind istoriei o raționalitate intrinsecă şi implicită, vede în ea o providență imanentă, progresul implicit acțiunii omeneşti. în această raționalitate imanentă sau umană stă sursa speranței, a con-



'• *Ibid.,* p. 120. " *Ibid.,* p. 131. [16] *Ibid.,* p. 137.
" *Ibid.,* p. 65. " *Ibid.,* p. 163. *"Ibid.,* .p. 170.
•' FĂCU;. ;



vingerii cu care întîmpinăm mai departe viața[49]. Infinitatea dezvoltării, infinitatea progresului şi a perfectibilității omului sînt concepte de bază în idealismul lui Croce, ele cuprinzînd în sine o ontologie şi o etică; imanent, universul uman nu caută nimic în afara sa, pentru că nimic ce nu este omenesc nu-l poate consola • Dumnezeul însuşi pe care omul îl caută este acela pe care îl are în sine, după cum nu-l interesează nemurirea oțioasă promisă de religie, nemurirea lui fiind implicită în progresul cosmic la care şi el participă. Cele două planuri, al teoriei şi al practicii, se presupun într-o continuă interdependență; cunoaşterea „nu este scop, ci instrument de viață"[50], dar, pentru a nu se pierde în aceasta din urmă, ea trebuie mereu să revină la sine însăşi controlîndu-se în perspectiva vieții;şi dacă cunoaşterea serveşte vieții, aceasta din urmă serveşte cunoaşterii. Afirmînd această condiționare în care viața este criteriul, căci ea determină gîndirea şi tot ea îi propune să se verifice, Croce conchide spunînd case dovedeşte, prin aceasta, implicit, că orice gîndire este, în forma ei, întotdeauna istoric determinată, astfel încît arta este cu necesitate a unui timp, iar filozofia, la rîndul ei a unui timp dat, „nu poate să rezolve decît problemele pe care Viața i le propune"[51].

Dar o dată stabilit conținutul existenței, dezvoltarea şi progresul — primatul vieții, scop al cunoaşterii şi imbold spre continua ei verificare de sine, şi, la fel, primatul istoriei, adică al concretului individual, şi deci al omenescului — ,Croce va demonstra validitatea optimismului laic şi din perspectiva spiritului practic, în cele două forme ale lui, cea utilitară sau economică şi cea morală sau etică. Activitatea economică urmăreşte scopuri individuale; cea etică sau morală, scopuri universale; dar cele două planuri sîntjla fel de necesare, şi în contingent trebuie să inserăm eternul, în individual universalul, în opțiunea liberă, datoria[52]. Transferînd şi în planul practicii raporturile stabilite în planul teoriei, Croce recunoaşte în economic „premo-ralul" independent de moral, deosebit de el, dar îl implică în moral; acesta nu poate fi gîndit, aşadar, fără a include „premoralul", adică economicul; orice acțiune morală implică un element utilitar, intere-



sul, dar „moralitatea cere ca individul să facă din interesul universal interesul său individual"[53].

Raportul de dublu grad, între formele spiritului teoretic, se regăseşte în planul spiritului practic, şi fundamentează şi aici optimismul: fapta economică, sau utilitară, nu este implicit morală, dar activitatea morală, care o presupune pe cea economică, nu poate fi în contrast cu ea, astfel încît satisfacția morală implică plăcerea, proprie celei dintîi. Binele incluzînd utilul, satisfacția de a fi acționat moral implică întotdeauna plăcere. Laic,

Croce îşi afirmă şi aici opoziţia faţă de concepţia religioasă, în speţă creştină, care, disjungînd utilul de bine, atribuie binelui răsplata suferinţei, nu a bucuriei; dacă potrivit aceluiaşi raport de dublu grad, fericirea —sau plăcerea, sau bucuria, nu implică sau nu este virtute, virtutea însă „este întotdeauna fericire"[54]. Dar distanţa de la economic la etic este în acelaşi timp distanţa de la ceea ce îl priveşte pe individ, deci de la mai puţin real, la ceea ce priveşte universul care este realitatea cu adevărat reală, „unitatea de gîndire şi voinţă"; în economie, omul îşi vrea existenţa individuală; în etic, el îşi afirmă existenţa ca universal individualizat, aşadar se cuprinde pe sine în universal, acţionează, prin etic, pentru universal[55]. în acest sens, eticul e conform Vieţii — care este Spiritul şi Universalul — şi o promovează. în măsura în care un act este moral, el participă la universal cu aceeaşi putere cu care participă la acesta, prin gîndire, filozoful. Ca şi în cazul creaţiei, al artei, nici în cazul eticului nu există între fapte deosebiri de grad, căci „cel mai umil act moral" este egal cu gîndirea filozofică a universalului deoarece este moral întrucît există în universal.

Cu aceasta, cele patru forme ale spiritului, intuiţia şi intelectul — spiritul teoretic — .economicul şi eticul — spiritul practic — erau trepte sau etape de la individual la universal, eticul fiind acela care înfăptuieşte integrarea acestuia în cel dintîi, şi astfel face din Realitate realul adevărat. încheind expunerea celor patru forme, Croce nu pretindea că a dat un sistem definitiv şi nici ultimul sistem posibil. Realitatea este un infinit, sau infinitul este însăşi realitatea: gîndirea individuală, deci sistemul unui filozof, nu-l cuprinde fără



" *Ibid.,* p. 174. " *Ibid.,* p. 205.
" *Ibid.,* p. 206. [11] *Ibid.,* p. 216.
" *Ibid.,* p. 239. " *Ibid.,* p. 246.
[ss] *Ibid.,* p. 305



# I



rest; aşa cum va spune mai tîrziu, în *Contribuţia* cu privire la propria sa formaţie de gînditor, Croce arată, şi în ultima pagină a acestei *Filozofii a practicii,* că „nici un sistem filozofic nu este *definitiv,* pentru că Viaţa, ea, nu este niciodată definitivă"[66]; îşi consideră aşadar propriul sistem drept un „instrument de lucru" şi ca atare îl oferă celor ce ar voi să-l cunoască. Apărută în 1909, *Filozofia practicii* dezvolta premisele „Filozofiei spiritului"; dar, explicitînd unelepropo-ziţii abia schiţate în *Estetică,* descoperea cititorului o concepţie filozofică completă, în care estetica era doar un sector al operei, Croce dovedindu-se a fi, în primul rînd, nu un estetician, ci un gînditor total care, la fel cu Bergson, dar meigînd spre alte concluzii, construia un sistem filozofic pozitiv, în momentul cînd criza sceptică a sfîrşitu-lui de secol punea sub semnul întrebării tot ce era al omului, şi raţiunea şi valorile create de el. *Estetica* rămînea deci prima operă a lui Croce, care cuprindea *in nuce* sistemul, dar nu îngăduia deducerea tezelor lui celor mai însemnate: i se adaugă, aşadar, în anii imediat următori, eseurile care, pornind de la tezele *Logicii* şi *Practicii,* aduc precizări înnoitoare esteticii; ele se reduc însă, în esenţă, la una singură, fundamentală, şi ea apare enunţată în titlul eseului apărut în 1917, *Caracterul de totalitate al expresiei artistice.* Înainte de acesta, *Breviarul de estetică* (1913) definea din nou arta ca intuiţie şi, situînd-o în planul teoriei, sau al contemplaţiei o separa net de actul utilitar şi de cel moral, ambele aparţinînd practicii. Dar separînd arta de concept şi judecată, privind-o ca intuiţie, adică „formă aurorală a cunoaşterii"[67], Croce o vede în schimb „plină de sentiment şi de pasiune". In considerarea artei, Croce adaugă aşadar acum un criteriu de valoare, care este profunzimea; căci arta este cu atît mai profundă cu cît, mai pătrunsă de sentiment şi pasiune, „ea îmbrăţişează întregul şi reflectă în sine cosmosul"[68]. Această „totalitate" a artei înseamnă depăşire a planului practic, transcendere a timpului şi locului în universal; „sufletul cosmic" sau universalitatea distinge arta faţă de planul practic, după ce, ca „formă aurorală a cunoaşterii", ea fusese purificată de concept; „impuritatea" artei poate proveni aşadar din confuzia dintre intuiţie şi intelect, dar şi din

" *Ibid.,* p. 405.
"B. CROCE, *II carattere di totalità dell'espressione artistica,* In *Saggi* di *tsietica,* Bari, Laterza, 1920, p. 124. [11] *Ibid.,* p. 123.



confuzia dintre sentimentul totalităţii şi simpla izbucnire sentimentală în planul practic al confesiunii; aplicînd criteriul „totalităţii", Croce exclude din artă literatura de confesiune şi consideră emoţia cosmică, pasiunea filozofică, deci adîncimea, drept semnul artei. Fără a face vreo concesie fuziunii de planuri, Croce adăuga o dimensiune artei, profunzimea; şi, continuînd a separa teoreticul de practic, atribuia acestei profunzimi, caracterului de „totalitate" sau de cosmicitate a artei, o „moralitate" intrinsecă, nu moralitatea actului practic, ci aceea proprie oricărui act spiritual care este liber şi creator. „Moralitatea cosmică", inserare în ritmul spiritualităţii şi confirmarea lui, eraIndiferentă în raport cu activitatea morală în planul practic, era numai trăire în universal şi ca atare totalitate.

Cu *Aesthetica in nuce,* articolul scris în 1928, pentru ediţia a XlV-a a *Enciclopediei britanice,* Croce va coborî moralitatea în istorie, consi-derînd că cele patru forme ale spiritului se condiţionează comunicînd între ele. Arta nu este filozofie, nici morală, dar, ca şi fiecare din celelalte trei forme ale spiritului, ea „le presupune rînd pe rînd

pe toate celelalte şi este presupusă de toate celelalte: este condiţionată de toate şi totuşi le condiţionează pe toate"[69] „totalitatea" artei porneşte acum din totalitatea formelor care precedă sau urmează arta, şi înacest sens se poate spune că aceasta nu aparţine unor „suflete goale şi unor minţi obtuze"[60]. Personalitatea, care era, în scrierile anterioare, liricitate sau trăire totală fără finalitate, este privită acum tocmai în continua ei împlinire, care se înfăptuieşte în moralitate; aşadar „fundamentul oricărei poezii este conştiinţa'morală". Totalitatea sau cosmicitatea artei însemna integrarea spiritului în universalul anistoric; acum însă artistul participă „la lumea gîndirii şi a acţiunii", şi trăieşte el însuşi, prin experienţă proprie directă sau prin simpatie cu celălalt, drama omenească în plinătatea ei[61]. Poetul, care în pretenţia de a fi pur, a eliminat din arta sa orice umanitate, se anulează ca atare. Comunicarea dintre cele patru forme sau categorii ale spiritului, sau circula-ritatea lor devine astfel ideea centrală a gîndirii lui Croce. Dacă frumosul şi adevărul, utilul şi binele presupun, fiecare în parte, pe celelalte, înseamnă că poezia, fără a se confunda cu filozofia, cu practica



" B. CROCE, *Aesthetica in nuce,* in *Filosofia, Poesia, Storia,* MHano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 198. %

•• *Ibid.,* p. 200. •' *Ibid.,* p. 201.





sau cu moralitatea, „se hrăneşte totuşi din toate acestea şi la rîndul ei le hrăneşte"[62];. Fără a da nici uneia din cele patru categorii prioritatea faţă de celelalte, privindu-le deci ca fiind „de aceeaşi demnitate"[63], întrucît sînt toate necesare, Croce acordă totuşi moralităţii o preeminenţă, întrucît o consideră „dintr-un anumit punct de vedere" drept „puterea unificatoare a spiritului". Moralitatea înseamnă astfel cos-micitatea coborîtă în istorie sau umanitate, întrucît înseamnă „participare" la drama omenească, pasiune a universalului"[64]; în acest sens scriitorul trebuie să fie un spirit moral.

Cu volumul, *Lapoesia,* apărut în 1936, Croce dădea ultima formă gîndirii lui, integrînd prima *Estetică* în concepţia nouă a moralităţii ca formă unificatoare a spiritului. In locul antitezei poezie-nonpoe-zie, Croce pune antiteza poezie-literatură; dacă cea dintîi este intuiţie, formă aurorală a cunoaşterii, cealaltă este formă a spiritului practic ; între ele însă Croce nu mai pune opoziţia de valoare, întrucît recunoaşte literaturii o funcţie pozitivă, aceea de a fi „una din părţile civilizaţiei şi ale educaţiei"; şi înţelege prin civilizaţie,prezenţa activă a tuturor formelor spiritului în societate, iar prin educaţie, aceeaşi prezenţă activă a lor în fiecare individ[65].

Împotriva separării şi absolutizării formelor spiritului, a omului care este numai poet sau numai filozof, numai politician sau numai apostol, Croce consideră acum necesitatea acelui „act de economie spirituală" care păstrează „echilibrul între specificaţiile" fiecărei forme în parte, şi face din expresia literară tocmai semnul acestui echilibru înfăptuit care este, în individ, educaţia sau cultura. Croce reafirma aici teza fundamentală a *Esteticii,* întrucît considera poezia drept „limba maternă a neamului omenesc", în timp ce literatura înseamnă pentru el civilizaţie; pe urmele lui Vico, socotea că poezia este proprie epocilor de origini ale omenirii, în timp ce literatura aparţine epocilor de mare cultură cum este Renaşterea[66], sau ţărilor de mare civilizaţie cum este Fran-

"B. CROCE, *Iniorno al mio lavoro filosofico,* In *Filosofia, Poesia, Storia,* ed. cit., p. 10.

[6] B. CROCE, *Sulla teoria della distinzione e delle quattro categorie spiritual',* în *op. cit.,* p. 51.

" B. CROCE, *Verseggiatori del grave e del sublime,* în *La letteralura italiana per saggi storicamente disposti,* a cura di M. Sansone, voi, II, Bari, Later» za, 1957, p, 270.

•[6]B. CROCE, *La poesia,* Bari, Laterza, 1937, p. 32.

" Zbici., p. 33.



ţa[67]. Definind literatura ca nonpoezie, nu antipoezie, Croce îi atribuia funcţiile civilizatorii, şi ca atare preţuia *Logodnicii* lui Manzoni, *Gargantua şi Pantagruel*, romanele lui W. Scott sau tragediile lui Al-fieri; poezia este, aşadar, în comparaţie cu literatura, o apariţie rară, un apanaj al epocilor de începuturi, înlocuind în acestea civilizaţia ŞJ cultura. Literatura jiu înlocuieşte marea poezie, întrucît nu este poezie, dar este un remediu în lipsa ei. Vorbind de decadenţă, Croce o explică prin deficienţele de ordin social şi moral ale epocii respective, prin absenţa marilor idealuri sau a vieţii interioare care „nu este poezie, dar cu siguranţă condiţie a poeziei"[68]. Epocile de decadenţă nu îngăduie aşadar naşterea poeziei, dar implicit nu pot săjgenereze literatura aşadar naşterea poeziei, dar implicit nu pot să genereze literatura; căci aceasta, ca şi poezia, implică prezenţa intensă a spiritului, triumf al universalului; el se înfăptuieşte, în literatură, ca echilibru al celor patru momente, în poezie ca predominanţă a celui dintîi, dar în ambele cazuri şi poetul şi literatul înseamnă un aport de umanitate, un semn al excelenţei lui. La un moment dat, aşadar, Croce, deşi păstrează poeziei locul preeminent, recunoaşte literaturii o demnitate echivalentă, şi, prin aceasta, mărturiseşte esenţa umanistă a gîndirii lui. Universalitatea poeziei, spune Croce, este o înfăptuire rară pentru că este şi cunoaştere şi moralitate, este cunoaşterea pătrunsă de moralitate; literatura înfăptuieşte în plan istoric universalitatea, şi îmbină cunoaşterea cu acţiunea morală; dar ea presupune la rîndul ei o victorie a spiritului, o reuşită nu mai uşoară decît aceea a poeziei. în ultimă instanţă, Croce nu renega poezia, dar putea con» cepe progresul fără ea. Practica criticii literare l-a obligat pe Croce la o treptată atenuare a formulărilor categorice cuprinse în *Estetică;* studiul *Divinei Comedii* i-a descoperit însemnătatea „structurii" sau a nonpoeziei, a aşa-ziselor părţi *allotrii* (cuvîntul înseamnă „străin", „diferit de") cuprinse în orice operă de artă; această „structură" este la un moment dat „literatura" sau cultura; ea este nonpoezie, dar dialectic impusă de poezie, ca atare necesară, justificată. Croce sfîrşea prin a include în atenţia sa nu numai „marea poezie", dar întreaga nonpoezie sau literatura, pentru că nu putea explica progresul omenirii numai ca

înfăptuire poetică, ci ca efect al tuturor formelor spiritului.

" *Ibid.,* p. 54.

•• B. CROCE, *Il silenzio della grande poesia,* In *La letteratura italiana per storicamente disposti,* voi. II, ed. cit. p. 53.



Recunoscînd pozitivitatea nonpoeziei sau a literaturii. Croce mărturisea indirect că ceea ce îl preocupă este progresul general al omenirii, mai mult decît poezia; *Estetica* rămînea astfel un punct de plecare, şi ea era aproape copleşită de opera complexă a lui Croce, care privea acum totalitatea formelor spiritului şi dinamica desfăşurării lor. Croce începuse prin a fi istoric erudit, nu încă filozof al ; istoriei; abordase apoi filozofia prin estetică; se oprise în filozofie şi, în speţă, în problematica istoriei. Coborîrea în istorie, de data aceasta pentru a desprinde din ea sensurile filozofice, nu este însă nici neaşteptată nici inexplicabilă; ea se datorează unei tradiţii italiene specifice a funcţiei intelectualilor, şi unui moment istoric anumit, impunerea regimului fascist. Treptata filozofizare a esteticii, problemele ei devenind doar un capitol în gîndirea complexă a lui Croce despre locul omului în istorie, sînt efectul constrîngerilor politice care cer neapărat un răspuns, iar acesta nu poate fi circumscris la domeniul artei, ci trebuie să poarte asupra „totalităţii" spiritului, asupra eticii şi politicii, asupra filozofiei, şi, desigur, dar nu mai ales, şi asupra artei.

Acest Croce, exponent al unei tradiţii privind rolul intelectualilor în Italia, şi acest Croce politic, în sensul cel mai larg al cuvîntului, este poate, adevăratul Croce, acela care, prin referirea la totalitatea operei lui, ne descoperă în ea, alături de gînditorul estetician şi de filozoful teoretic, pe jurnalistul de mare anvergură, pe intelectualul deschis solicitărilor prezentului, în fond pe istoricul care, după propria sa definiţie, e întotdeauna un istoric al contemporaneităţii[68].

4. Croce, gînditor, nu om de acţiune, ajunge la contemporaneitate pornind de la istorie; studiul faptelor nu-l satisface şi, după cercetările consacrate istoriei Neapolului şi Siciliei, el abordează problema metodei în istorie. In cuprinsul „Filozofiei spiritului", istoria este, ca şi estetica, cunoaştere a individualului; problematica istoriei dobîndeşte la Croce un loc central absorbind în ultimă instanţă totalitatea problemelor filozofice, şi In aceeaşi măsură gîndirea sa devine un istorism absolut. De la *Istoria istoriografiei italiene in secolul al XlX-lea (Storia dellastoriografia italiana nelsecolo decimonono)* (1914) plnă la *Istoria ca gindire şi acţiune (La storia come pensiero e come a-zione)* (1937), Croce îşi expune concepţia despre natura istoriei, des-



pre metoda şi scopul istoriografiei, dar în acelaşi timp continuă să fie el însuşi istoric, publicînd, în răstimpul aceloraşi decenii, *Storia d'Italia dai 1871 al 1915 (Istoria Italiei de la 1871 la 1915)* şi *Storia d'Europa nel secolo decimonono (Istoria Europei în secolul al XlX-lea).* Antipozitivist, Croce susţine conceptul de „istoriografie vie", corelativ conceptului de „istorie vie"; cunoaşterea materialismului istoric, căruia îi consacrase unul din primele sale studii, se dovedeşte fecundă în combaterea istoriografiei pragmatice, de erudiţie pozitivistă. In opera unor istorici contemporani lui, ca Gaetano Salvemini, Croce preţuieşte aportul materialismului istoric, care a restabilit legătura dintre istorie şi experienţa politică a prezentului[70], impunînd istoricului să fie nu doar „profesor de istorie", ci „stăpînit de pasiunea politică", părtaş la înfăptuirea istoriei; şi lucrul acesta era cu atît mai necesar în Italia, unde, posedînd o cultură aproape exclusiv literară, istoricii nu recunoşteau valoarea faptelor economice. Croce va considera materialismul istoric drept „normă empirică de cercetare şi interpretare istorică"[71], aceea care a transformat studiul istoriei într-o „ştiinţă interesată", în „sensul bun al cuvîntului", împotriva studiului pozitivist, apatic. Amintind tot ce învăţase de la Antonio Labri-ola, în lecţiile de materialism istoric ale acestuia şi în lungile convorbiri cu el, Croce va spune că de la el a înţeles că meditaţia filozofică trebuie să fie „strîns legată de istoria şi de viaţa morală şi politică actuală"[72]. Cunoaşterea marxismului s-a dovedit astfel fecundă pentru gîndirea lui Croce; el a descoperit în materialismul istoric importanţa economicului, dobîndind astfel „experienţa istorică"[73] pe care istoricii limitaţi la studiul faptelor politice sau militare nu o aveau. Aconsiderat la un moment dat că, publicînd volumul asupra *Materialismului istoric,„A* închis paranteza marxistă a vieţii sale", dar marxismul a continuat să-i fie prezent, i-a îmbogăţit perspectiva de istoric[71], l-a făcut să ceară istoricului pasiunea şi participarea pe care o înseamnă prezenţa în istoria vie a oamenilor. Acceptînd teoria marxistă nu ca o filozofie generală, ci ca o metodă istorică fecundă, în

" Cf. şi NINA FAQON, *Croce in tradiţia intelectualilor italieni,* In *Analele Universităţii Bucureşti, Limbi Romanice,* anul XVIII, 1969.

[70] B. CROCE, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono,* terza edizione riveduta, voi. II, Bari, Laterza, 1947, p. 144.

[71] *Ibid.,* p. 137.

" Cit. In EUGENIO GARIN, *Cronache di filosofia italiana,* Bari, Laterza, 1955, p. 219, nota 27.

"Cf. EUGENIO GARIN, *Cronache* di *filosofia italiana, ed. cit.,* p. 222.

[74] *Ibid.,* p. 225.




care regăseşte propria sa opoziţie faţă de pozitivism, Croce porneşte de la „conceptul istoriei vii" sau al istoriei care „se naşte din problemele prezentului", considerîndu-se prin aceasta continuatorul ideal al lui De Sanctis; nu

acordă însă niciodată faptului economic funcția dominantă, şi consideră spiritul „creator al propriei istorii", în totalitatea formelor sau momentelor sale, Intre care economicul este una alături de celelalte trei.

Istorismul lui Croce porneşte de la Vico în măsura în care consideră istoria drept creație a omului; în cuprinsul acestei „umanizări" a istoriei, consideră materialismul istoric drept o „dialectică a nevoilor, adică a activității umane efective"[75], şi explică interesul lui Marx față de Vico, amintit într-o pagină a *Capitalului.* Istoria confirmă, pentru Croce, locul central al omului în univers: „Firele istoriei sînt In mîinile noastre"[76], scrie Croce. si consideră „viața morală" drept „centru de forță"; iar istoriografia nu poate fi decît descrierea participantă a faptelor, interpretarea interesată a lor, întrucît ea se suprapune, ca o nouă creație, istoriei, ea însăşi creație omenească, pe care o judecă; istoria este „ştiință a spiritului" şi ca atare nu este ştiință de repetiție", şi obiecțiile lui Croce față de teoria lui Xenopol[77] pornesc de la teza fundamentală a istoriei — ca cunoaştere şi ştiință a individualului. Istoria fiind creație umană, istoricul o priveşte ca atare, aşadar o interpretează şi o judecă: cuprinsul istoriei ns ne este străin, cum ne este natura, cuprins al ştiințelor descriptive şi exacte; istoricul trebuie să fie el însuşi creator al istoriei, adică om prin excelență, aşa cum istoricul filozofiei trebuie să fie filozof, iar istoricul şi criticul literaturii trebuie să fie poet[78]. Orice istorie, care nu est-doar cronică sau anecdotică, este deci intervenție în actualitate, răspuns la o necesitate de „progres intelectual, estetic, economic, politic şi în general moral".

Istorismul lui Croce şi funcția atribuită de el istoriografiei confirmă substanța umanistă a gîndirii lui. Istoricitatea este însăşi natura realului: întrucît spiritul „nu se opreşte, şi, mai mult, nu este ni-

" B. CROCE, *Storia della sioriografia italiana nel secolo decimonono,* voi. II, ed. cit., p. 126.

" *Ibid.,* p. 266.

" CI. N. FACON, *Benedetto Croce* în *cultura românească,* în *Studii italiene,* VI, 1939.

[78] B. CROCE, ( *concetto filosofico della storia della filosofia,* In *Il carattert della filosofia moderna,* Bari, Laterza, 1941, pp. 117 — 118.

ciodată totul în nici una dintre particularizările lui"[79], fiecare din cele patru forme ale spiritului, particulară, impune forma următoare, într-o neîncetată urmărire a universalului. Arta impune ceea ce este distinct de ea, anume gîndirea, după cum gîndirea impune practica; contradicția internă a fiecărei forme, aceea de a fi numai ea însăşi, deci formă particulară, şi de a cere, prin aceasta, distinctul ei, creează „perpetua creştere" a spiritului „istorie mereu nouă". Istoriografia, care reconstituie cursul istoriei, parcurge aşadar această necesară trecere de la o formă la alta a spiritului, se inserează în progresul continuu al spiritului, este ea însăşi ca atare istorie, adică retrăire a procesului istoric pe care îl studiază. Dar integrînd istoriografia în istorism, ca o experiență a însuşi procesului istoric descris, Croce o transformă într-un factor ajutător al realului; istoriografia nu mai putea fi instrument al urii pentru că, participînd la realitatea spiritului, ea nu putea fi geneiatoere de iu, tot ce este real fiind rațional şi deci morsl. Scrise între cele două războaie, în mcmentul ascuțirii contradicțiilor care pregăteau al doilea război[80], studiile lui Croce în domeniul istoriografiei erau xin avertisment împotriva acelor falsificări ale istoriei care ar fi putut duce la războaie şi deci la distrugerea popoarelor între ele. în polemica sa contra istoriei naționale, Croce pornea de la o situație îngrijorătoare, anume prezența naționalismului, în operele de istoriografie apărute în ultimele decenii, şi nu puține sînt referințele critice ale gînditorului la istoricii Germaniei wilhelmine; iar aceeaşi rezervă o manifestă Croce față de „extravagantele construcții ale unor Chamberlain şi Spengler[81], obiecția *• B. CROCE, *Il concetto* de! *divenire e l'hegelismo,* în *Saggio sullo Hegel,* ed.

Cit., p. 164.

" Cu privire la istoriografia naționalistă şi la primejdiile ei, cf. articolul lui B. CROCE, *Intorno alle condizioni presenti della storiografia in Italia,* apărut In 1929 In *La Critica,* azi în Storia *della storiografia italiana nel secolo decimonono,* ed. cit., voi. II, pp. 168 — 171, unde glnditorul se referă îndeosebi la istoriografia rasistă, la opera lui Chamberlain, observlnd că „minciunile istorice dăunează nu numai istoriografiei, dar şi vieții morale a unui popor". Croce respinge totodată conceptul romantic despre „misiunea" istorică a unui anumit popor, „mesianismul" fiind pentru el un mit: popoarele nu au decît o singură „misiune", spune Croce, aceea pe care o are şi fiecare individ în parte, „misiunea generală de a trăi omeneşte, adică potrivit unui ideal". (B. CROCE, Histoire *de l'Italie covtempo. raine 1811 — 191,* în limba franceză de H. Bedarida, Paris, Payot, 1929, p. 12). [11] B. CROCK, *La storia come pensiero e come azione,* Bari, Laterza. 1938, p. 295.



sa avînd în vedere nn numai cercetarea de „filozofie a istoriei" întreprinsă de aceştia, ci criteriul naționalist-rasist care o inspiră. Refu-zînd criteriul naționalist în judecata istoriei, aşadar noțiunea de istorie națională, Croce comite o eroare polemică; aşa cum, în critica istoriografiei pozitiviste, polemica împotriva unui anumit exces aducea cu sine respingerea neîntemeiată a oricărui determinism is-toric-social, tot astfel respingerea îndreptățită a naționalismului îl ducea la teza greşită prin care naționalul este absorbit şi anulat în universal. Pentru Qroce, istoria este principiul interior al realului, factor ontologic, astfel încît istoriografia nu poate avea altă menire decît de a regăsi acest principiu, de a face posibilă participarea la el; Judecind astfel, orice determinare a istoriei ca istorie națională, în opoziție cu alte istorii de acelaşi fel, contrazice, pentru Croce, însăşi natura istorică, aceea de a fi istoria spiritului în universalitatea lui. Respingînd criteriul național în istoriografie, şi nu numai în cea politică, punînd înaintea „filozofiei italiene" filozofia omenirii în totalitatea ei[82], istorismul absolut stăruia în eroarea polemică amintită mai sus.

Dacă aşadar studiile de erudiție nu satisfăcuseră pasiunea filozofică a lui Croce decît în măsura în care, dincolo de fapte, de cronică sau anecdotă, ele i-au îngăduit să întrevadă, în lupta pentru libertate a revoluționarilor napolitani, prezența idealului în real şi triumful spiritului asupra oricăror constrîngeri, studiile de istorie propriu-zisă, izvorînd din concepția realului ca istorism absolut, sînt opere fundamentale în întregul operei lui Croce,

mărturisiri de credinţă, răspunsuri la solicitările actualităţii. Ceea ce constituie, pentru Croce, semnul vieţii morale a unui popor la un moment dat al istoriei lui este „entuziasmul moral", ca „virtute formatoare şi îndrumătoare de idealuri"[83]. Epocile de decadenţă sînt marcate de apatia morală determinată de lipsa acestui entuziasm care este doar spiritul universal prezent în istoria concretă, în calitatea lui de spirit perpetuu creator şi care se autodepăşeşte continuu. Scriind istoria Europei sau a Italiei, Qroce va judeca aşadar trecutul în funcţie de acest criteriu al „entuziasmului moral" care defineşte tocmai participarea unui po-

•• B. CROCE, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono,* ed. cit.,
voi. II, p. 218.
[11] B. CROCE *Vita morale italiana del Seicento,* în *Filosofia, Poesia, Storia, eă.* cit., p. 932.



por la istorie, sau prezenţa lui în progresul spiritului universal. El însuşi renunţase la erudiţie pentru că aceasta nu satisfăcea entuziasmul său moral, şi aderase la gîndirea lui Marx în momentul cînd, după ce pierduse credinţa religioasă, descoperise în schimb, în lecţiile lui Labriola, un răspuns la „nevoia (lui) urgentă de a-şi reface într-o formă raţională o credinţă privind viaţa şi scopurile şi datoriile ei"[84]. *Istoria Italiei de la 1871 la 1915,* apărută în 1928, şi *Istoria Eu* ropei In secolul al XlX-lea,* apărută în 1932, ilustrează funcţia istoriei şi constituie, în biografia spirituală a filozofului, trecerea lui ideală de la gîndire la acţiune, de la filozofie la politică. în *Istoria Italiei,* istoricul este totodată intelectualul vremii lui care, în reconstituirea trecutului apropiat al ţării sale, participă la frămîntarea de idei pe care o relatează. Astfel, *Istoria Italiei* include polemica împotriva pozitivismului şi denunţă ca efecte ale acestuia „criza credinţei şi a idealului moral"; împotriva acestei crize, Groce pune în lumină rolul materialismului istoric, care, născut din nevoile reale ale timpului, poseda „căldura vieţii" şi cuprindea în „fervoarea socialistă" pe care o determina, entuziasmul moral dispărut sub „acţiunea dizolvantă a pozitivismului"[85]. Istoria Italiei în primii ani ai Unităţii include astfel istoria propriei formări filozofice a lui Croce, şi gîndirea sa este arătată în izvoarele ei italiene: ea se leagă de „marile gînduri, (de) problemele morale, politice şi religioase" ale Risor-gimentului, de la Foscolo la De Sanctis[86], se opune „falsului idealism" care este iraţionalismul, şi, respingînd, la Nietzsche, falsa morală a supraomului, iar la iluminişti, lipsa istoriei, deci abstracţiunea, îşi proclamă propria gîndire şi funcţia pe care şi-o atribuie lui însuşi ca gînditor în contemporaneitate. *Istoria Italiei* precizează aşadar funcţia practică a filozofiei şi istoriei, căci, din perspectiva acestora, Croce denunţă falsa separaţie dintre gîndire şi acţiune, care determină absenţa intelectualilor de la funcţia politică, în sensul cel mai larg al termenului, acela prin care politicul se confundă, pentru Croce, cu idealul libertăţii.

5. Se impune să arătăm în acest punct al expunerii noastre care a fost acţiunea practică a lui Croce în istoria contemporană a Italiei

" B. CROCE, *Contributo alia critica* di me *stesso,* In *Filosofia, Poesia, Storia,*
ed. cit., p. H45.
" B. CROCE, *Histoire de l'Italie contemporaine,* ed. cit., p. 165.
"* *Ibidem,* pp. 153 şi 263.



şi a Europei, felul în care el însuşi a dat curs „entuziasmului moral" care leagă gîndirea de acţiune. Ne referim cu aceasta la poziţia lui Croce faţă de fascism. Ca şi în *Estetică,* unde susţinuse autonomia fiecărei forme a spiritului, şi necontaminarea lui, Croce susţine, încă la această dată, autonomia celor două forme ale spiritului în planul practicii, deci autonomia politicului faţă de etic, aşadar separă acţiunea soldatului pe front de idealul lui moral. Războiul, apoi fascismul, îi vor impune însă primele întrebări şi-l vor obliga treptat la o înţelegere diferită a raportului dintre gîndire şi acţiune.

în momentul izbucnirii războiului, Croce separă limpede cele două forme. El nu militează psntru încatarea neutralităţii Italiei, nu combate intrarea ei în rîndul ţărilor beligerante, dar refuză să se alăture valului de naţionalism care pătrunde între intelectuali; publicînd în plin război cartea dedicată celui mai mare scriitor german, lui Goethe, el este privit cu suspiciune, dar îşi afirmă intenţionat dispreţul faţă de patima politică în stare să deformeze adevărul : admite că există „datoria faţă de patrie", dar pune mai presus de ea „datoria faţă de adevăr". Iar lui Karl Vossler îi scrie, în acelaşi sens, că a considerat drept „o datorie de conştiinţă să nu falsifice niciodată ştiinţa şi istoria pentru o presupusă datorie patriotică"[87]. Resemnarea şi supunerea în faţa războiului, le recomanda în planul practic, nu în cel teoretic, şi nu accepta să trădeze adevărul în numele unui imperativ politic; sperînd că lumea va cunoaşte din nou „fraternitatea ştiinţifică", necesară adevărului, Croce justifica aparenta contradicţie în atitudinea sa faţă de război. Evoluţia stărilor Europei după război îl pune în faţa unor situaţii mai complexe, în care separarea gîndirii de acţiune nu mai este posibilă; experienţa fascismului îl va aduce treptat la subsumarea politicului în etic şi la considerarea moralităţii ca formă sup3rioară, integratoare faţă de celelalte. Această ultimă dezvoltare a gîndirii lui Croce coincide cu despărţirea ideologică mergînd pînă la opoziţia netă faţă de Gentile, colaborator al său din primii ani de apariţie a *„Criticii".* „Actualismul" lui Gentile a reprezentat o direcţie vitalistă în gîndirea italiană, şi ca atare s-a făcut ecoul indirect al curentelor iraţionaliste. Ca istoric al filozofiei italiene , Gentile a dat, la începutul operei sale, studii preţioase asupra Renaşterii, în care umanismul era considerat în substanţa lui progresistă, filozofie

[87] *Carteggio Croce-Vossler,* scrisoarea din 22 iulie 1919, Bari, Laterza, 1951, p. 205.

a omului „emul al lui Dumnezeu" ; în dezvoltarea gîndirii sale ca sistem, Gentile va porni de la acest element, nucleu al unei înțelegeri pozitive a acțiunii,criteriu al umanității sau al „demnității omului", pentru a ajunge însă la o preamărire a acțiunii în sine; „actualismul" gentilian a putut aşadar să susțină „activismul" politic, în anii regimului mussolinian, cu toate consecințele Ini în planul imediat al luptei împotriva adversarilor de idei. Despărțindu-se de Gentile, cu puțin timp înainte de izbucnirea primului război, Croce se arăta avertizat tocmai față de concluziile vitaliste şi implicit iraționaliste ale acestei filozofii; iar funcția tot mai hotărîtoare, în planul practicii, a momentului etic, față de momentul utilitar, pînă la considerarea eticului drept formă superioaiă, integratoare a celorlalte trei, dovedeşte orientarea gîndirii lui Croce spre „autoafirmarea morală a personalității" față de forțele iraționale care i se opun[88].

In 1920—1921, anii de creştere a mişcării muncitoreşti, Croce, aflat în guvern, ca ministru al instrucțiunii, reprezintă aici programul democrației liberale. In momentul venirii la putere a lui Musso-lini, în toamna anului 1922, nu vede încă primejdia ascunsă în acțiunea de violență a grupurilor de şoc fasciste; le socoteşte un fenomen trecător, şi recomandă „aşteptarea": aşa-nrmitul *attesiimo* (de la *at-tesa* „aşteptare") ignora rădăcinile sociale ale noii guvernări şi considera că se va reveni firesc la guvernarea democratică anterioaiă; în acest sens îi scrie lui Karl Vossler, la 27 mai 1925, că nu reuşeşte să se împace „cu cele ce se întîmplă în Italia şi în alte părți. Dar o să treacă." într-o notă, adăugată la ediția din 1950 a autobiografiei sale spirituale, amintitul *Contributo alia critica di me stesso,* Croce va recunoaşte însă că s-a înşelat socotind fascismul „drept un simplu episod postbelic"[89]. Foarte curînd, el îşi dă seema în adevăr că fascismul se opune conceptului de libertate; în Parltment, acțiunea lui ca reprezentant al opoziției liberale nu coincide cu aceea a epoziției perfidelor proletariatului, a socialiştilor conduşi de Turati, a comuniştilor conduşi de Antonio Gramsci; dar ea este nu mai puțin o opoziție din ce în ce mai categorică, deşi, în ultimă instanță, limitată, pe măsură ce, între 1922 şi 1925, scopurile dictatoriale ale regimului devin tot mai clare. In *La Critica,* articole şi note semnate de Croce indică pre-



M»CB.' *inOcUcMutoaUa critica* di me stesso, în *Filosofia, Poesia, Storia.* ed. olt., p. 1172.


zența sa activă în mişcarea de idei şi fapte a acelor ani. „La ce serveşte cultura istorică?" se întreabă Croce la un moment dat; ea serveşte, răspunde el, „spre a înțelege prezentul", pentru că orice istorie adevărată este „istorie contemporană", sau, mai precis, pentru că, „prezentul este condiția spre a înțelege trecutul"[90].

Dacă, în cazul fascismului, intelectualul Croce a răspuns solicitării prezentului arătîndu-se treptat preocupat, apoi iro-nic-indignat de noul regim, el nu a ştiut să vadă cauzalitatea lui, nu specific italiană, şi ca atare nu a conceput în nici un fel calea lichidării lui. într-un interviu acordat la 27 octombrie 1923, la un an după instaurarea guvernului lui Mussolini, Croce nu înțelegea încă toată primejdia. Intelectual format în ideile liberalismului burghez, el nu poate să nu constate că actele de violență ale grupurilor de şoc fasciste erau în contradicție cu ideea de libertate, cucerire a democrației, dar accepta încălcarea ei în schimbul ordinii sociale pe care o promitea; şi chiar la începutul anului următor, în februarie 1924, Croce declara, cu referire la puternica mişcare a proletariatului italian, că instaurarea noului regim constituise „o terapie binefăcătoare" împotriva amenințărilor ei[91]. în luna iulie a aceluiaşi an însă se produce atentatul contra deputatului socialist Matteotti, şi răspunderea directă a lui Mussolini în această faptă este cunoscută tuturor; Croce împărtăşeşte atunci indignarea generală, vorbeşte de „revolta conştiinței publice în fața unei crime oribile", şi opoziția lui se consolidează pe măsură ce propria sa gîndire dobîndeşte o structură esențial nouă. Puțin înainte de atentatul împotriva lui Matteotti, în mai 1924, Croce indica legătura dintre fascism şi futurism, considerînd că „originea ideală" a celui dintîi se regăseşte în celălalt; şi, caracterizînd ambele direcții, observă principala lor asemănare: aceea de a coborî cu hotărîre în arena luptei politice, de a-şi impune propriul mod de a vedea şi de „a astupa gura celor care au o altă părere". Ironic, Croce declară că aversiunea sa față de futurism nu implică aversiunea față de fascism[92], dar se dezminte atunci cînd întreprinde apologia libertății, cuvîntul care încălzeşte cel mai mult şi dă inimii omeneşti cea mai mare blîndețe[93]. La 1 mai 1925, Croce lansează *Manifestul intelectua-*

•• B. CROCE, *Fatti politici e interpretazioni storiche,* In *La Critica,* rubrica *Postille,* 20 mai 1924, p. 189.

" Cf. ADRIANO BAUSOLA, *Etica e politica nelpensiero di Benedetto Croce,* Milano, Vita e pensiero, 1966, p. 83.

" B. CROCE, *Fatti politici e interpretazioni storiche,* art. cit., p. 191.

"B. CROCE, *Politica „in nuce",* In *La Critica,* 20 mai 1924, p. 135.


*Iilor antifascişti* în cere, încțicird *i* pästicîc c'iti'Ecția cMr.tu gîrdir şi acțiune, stabileşte o distincție, greu de admis, între intelectualii-cetățeniai Italiei, şi intelectualii-oameni care sluj esc arta şi ştiința; el admite ca, în prima lor calitate, intelectualii să se înscrie în partidul fascist pe care „să-l slujească cu fidelitate", dar le cere ca în cealaltă calitate a lor să îndeplinească o singură datorie, aceea ca, prin cerce -tarea şi critica lor, prin crearea artei, „să-i înalțe în aceeaşi măsur ă pe toți oamenii şi toate partidele într-o sferă spirituală mai înaltă". In numele apolitismului, Croce combătea în acest moment contaminarea dintre politică şi literatură sau politică şi ştiință[94], pentru că îşi dădea seama că acest politic — fascismul — nu confirma mersul înainte al istoriei; recomanda „aşteptarea" tocmai pentru că acest „politic" era negativ, şi ca atare îl putea socoti nonreal, după cum în planul

teoriei eroarea este nonexistență. Dar pe măsură ce „eroarea" şi „răul" avean să se repete, această concepție a realului ca mişcare exclusiv progresivă nu putea totuşi să evite explicarea acestei acumulări în ea a non-existenței. După 1926, anul în care guvernul lui Mussolini înlătură partidele opoziției şi desfiinţează Parlamentul, instaurînd dictatura, Croce, retras din viața publică, va denunța fascismul folosind vehemența ironiei şi uneori aceea a sarcasmului, singurele arme critice care-i sînt îngăduite; răspunzînd solicitărilor prezentului, articolele publicate în *La Critica,* apoi, în 1932, volumul despre *Istoria Europei în secolul al XlX-lea* proclamă valoarea supremă a libertății ca lege a realului; fascismul, care l-a obligat să-şi părăsească turnul de fildeş[96], l-a obligat la o precizare a raportului dintre cele două forme ale spiritului în planul practicii, după cum, în aceiaşi ani, *Aesthetica in nuce* aducea precizări fundamentale privind raportul dintre artă şi cunoaştere, dintre artă şi morală. Ca şi poeții ermetici, care refuză realitatea pentru că dispreţuiesc înfăţişarea ei în fascism, Croce, răspunzînd solicitărilor pe care regimul le adresa intelectualilor, se sustrage obligației de a colabora, declarînd că filozoful adevărat este cel care contemplă, nu cel care acționează, întrucît contemplarea este la el o „inserare în realitate" prin

•* B. CROCE, *11 manifesto degli intellettuali* tiaiiani *antifascişti,* In *Filosofia, Poesia, Storia,* ed. cit., p. 1057.
•• Cf. ADRIANO BAUSOLA, *Filosofia estoria nel pensiero crociano,* ed. cit.,
p. 215, nota 44.



gîndire. O *Notă,* intitulată *Adevăr istoric şi ideal practic,* apărată în 1929, se ridică hotărît împotriva cuvintelor de ordine pe care guvernul le adresa intelectualilor, cerîndu-le „să slujească statul". Croce le denunță drept „sofisme grosolane" declarînd că gîndirea nu se poate supune altor necesități decît aceleia a adevărului, care-i este intrinsecă[96]. La sfîrşitul perioadei fasciste, amintindu-şi că în anii cei mai grei, prieteni şi discipoli care se întîlneau în casa lui formau un grup compact, şi *La Critica* era pentru fiecare dintre ei, la aceste colocvii, un semn ae recunoaştere şi de înțelegere, Croce putea spune, pe bună dreptate, că, beneficiind de o situație deosebită, putîndu-şi îngădui libertăți interzise altora, a reuşit ca „cesa ce era mai bun în cultura italiană să se păstreze necontaminat de fascism"[97]. In 1932, în introducerea la *Istoria Europei în secolul al XlX-lea,* liberalismul, program al unui partid politic, întruchipează, pentru el, idealul libertății, iar acesta este privit drept o „religie", în măsura în care, lăsînd la o parte elementul mitologic, libertatea înseamnă, ca orice religie, „o concepție despre realitate şi o etică conformă ei"[98]. In răspunsul la un chestionar difuzat de periodicul liberal american *New Republic,* în 1936, Croce declară că libertatea înseamnă „demnitate umană şi civilizaţie", iar suprimarea ei îl înjoseşte pe om[99]; în fine, în eseul despre *Istoria ca istorie a libertății (La storia come storia della libertà),* scris în 1937, el susţine ideea acum fundamentală pentru gîndirea sa, anume valoarea istoriei numai în raportul ei cu istoria contemporană, aşadar funcţia practică a istoriei: „Nevoia practică, aflată la baza oricărei judecăți istorice, conferă oricărei istorii caracterul de «istorie contemporană» ..."[10°].
în două direcții se exercită la această dată polemica lui Croce şi ea porneşte din clarificarea propriei sale gîndiri. Urmînd o primă direcţie, privind raportul dintre gîndire şi practică, Croce respinge so-

″ B. CROCE, *Verità storica e ideale pratico,* in *Storia della sloriografia italiana,* voi. II, ed. cit., pp. 270-271.
" B. CROCE, *Contributo alia critica di me stesso,* adaos din 1950, In *Filoso-fia, Poesia, Storia,* ed. cit., p. H73.
" B. CROCE, *Introdazione alia Storia d'Europa nel secole XIX,* in *Filoso-fia, Poesia, Storia,* ed. cit., p. 970.
" B. CROCE, *Risposta a un questionario della* New Republic, tn *Filosofia, Poesia, Storia,* ed. cit., p. 1061.
"" B. CROCE, *La storia corne storia della libertà,* în *Filosofia, Poesia, Storia,* ed. cit., p. 489.



licitările regimului de a face din filozofie o disciplină activă şi păstrează întreagă demnitatea gînditorului necontaminat de interese şi pasiuni. Reluînd problema raportului dintre formele spiritului, Croce consideră teoria distinctă de practică, deci cunoaşterea distinctă de voință; între ele nu există paralelism, ci interferență, căci cunoaşterea este necesară practicii şi practica este necesară cunoaşterii, a-•ceastă circularitate spirituală însemnînd unitatea sau identitatea spiritului în sine însuşi. Croce respinge deci identitatea dintre voință şi scopurile ei, păstrînd autonomia gîndirii, funcţia ei de a fi „creatoare de adevăr". Polemic, se ridică, la fel ca Julien Benda, contra .„clericilor trădători"[101], refuzînd să sacrifice cunoaşterea acțiunii,sau să întunece adevărul prin interesul practic, şi să abată din drum „logica adevărului". In plin fascism, Croce îşi îngăduie să refuze orice participare la regim; într-o *Notă* critică *(Postilla)* cuprinsă în *Istoria istoriografiei italiene,* el condamna pe filozoful sau istoricul care ar atribui vreun ideal guvernelor autoritare, declarînd că „adevărata ştiinţă este generoasă şi umană, dar nu poate fi astfel decît dacă este credincioasă propriei sale religii, care este religia libertății"[102].
Urmînd a doua direcție aparent contrară primeia, polemica lui «Croce se îndreaptă contra istoriografiei care, ignorînd prezentul, nu se naşte din considerarea lui; susţine aşadar că, orice istorie fiind istorie contemporană, istoricul este un om activ: el meditează asupra situațiilor generate de istorie pentru ai ajuta pe oameni să le înfrîngă şi să le depăşească[1*3]; trăirea în istorie este mijloc pentru corectarea prezentului, aşadar istoricul este omul sau intelectualul prin excelență care face din meditația sa un mijloc de a grăbi progresul.
Meditația asupra istoriei impune aşadar lui Croce această preci-.zare asupra rolului îndrumător care revine intelectualului, în speță istoricului; şi în cuprinsul acestei meditații, Croce afirmă hegemonia activității morale asupra celorlalte forme ale spiritului. Libertatea nu mai este numai libertatea empirică, în timp, ci este, ca

activitate «au spiritualitate, principiul care animă formele spiritului, care aşadar determină progresul perpetuu, fără atingerea vreodată a unui

"» *Ibid.* p. 507.

[108] B. CROCE, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono,* ed. cit., voi. II, p. 273.

l"' B. CROCE, *La storia come storia della libertă,* în La storia *come pensiero « come azione,* ed. cit., p. 509.



punct ultim, de oprire sau odihnă; iar activitatea morală este aceea care unifică activitatea tuturor formelor spiritului, şi nici gînditorul, nici artistul nu pot să nu păstreze legătura cu „celelalte forme ale creaţiei" *(del fare).*
Al doilea război mondial a impus gîndirii lui Croce noi precizări care privesc din nou raportul dintre cunoaştere şi acţiune, şi în consecinţă, obligaţia intelectualului de a opta între adevăr şi eroare. La începutul războiului, în noiembrie 1939, Croce îşi dădea seama de gravitatea evenimentelor ce se pregăteau; simţea cum pămîntul se cutremură şi se deschide, ca o prăpastie, pămîntul „pe care am trăit, pe care trăim şi pe care trebuie să trăiască şi copiii noştri", cum îi scrie lui Vossler[104], iar în anii „dureroşi şi chinuitori" care au urmat, cînd pretutindeni în jur se înmulţeau ororile războiului şi lumea se prăbuşea în ruine, el găsea în studiu liniştea necesară pentru a supravieţui[105], în momentul căderii fascismului, Croce reintră în viaţa politică şi, martor al Rezistenţei, în cei aproape doi ani care au fost cei mai dureroşi pentru Italia, Croce renunţă la orice distincţie dintre gîndire şi practică. Dacă, în momentul primului război, el cerea fiecărui cetăţean să-şi slujească ţara indiferent dacă e dreaptă sau nu lupta în curs, acum el deosebeşte între un război just şi unul nejust, numind astfel războiul care se ridică împotriva libertăţii; declarînd, în discursul rostit la Bari, la 28 ianuarie 1944, că războiul Italiei alături de Germania lui Hitler era nedrept şi că aceasta îl obliga să nu dorească victoria[106], el făcea să triumfe eticul asupra politicului, şi implicit cunoaşterea asupra voinţei.
In planul atitudinilor practice, Croce a reprezentat, în anii imediat următori războiului, liberalismul democrat; ca atare s-a declarat împotriva partidelor proletariatului şi, într-o repetată polemică, a combătut marxismul ca filozofie şi practică politică.
Ultimul Croce, acela pe care îl întîlnim în volumele de studii cuprinse între 1945 şi 1950, rămîne, în ciuda unor polemici sterile, care-l coboară uneori grav în faţa noastră, unul dintre cei mai interesanţi gînditori ai acelor ani; pentru că gîndirea lui, care înfruntase două războaie şi o dictatură, se corecta treptat pentru a răspunde so-

"♦ *Carteggio Croce-Vossler,* scrisoare din 10 noiembrie 1939, ed. cit., p. 369. "• *Ibid.,* p. 383, scrisoare din 19 august 1941.

"• Cf. ADRIANO BAUSOLA, Etica *e politica nel pensiero di Benedetto Croce,* ed. cit., pp. 162 — 164.



licitărilor etice, în fine continua să fie, într-un moment de haos şi de amărăciune — al învinşilor şi al învingătorilor — ,o gîndire optimistă despre locul omului în univers. în ciuda celor două războaie care au zdruncinat orice optimism facil, progresul continuă să fie, pentru Croce, legea spiritului şi a istoriei, „ritmul spiritului însuşi"[107], spune Croce în 1947 ; iar fericirea omului constă în „bucuria austeră" a muncii[108]. La baza acestei etici a acţiunii stă o concepţie dinamică a cunoaşterii: nu există pentru om mistere de nepătruns, „ci doar probleme care se pun şi se rezolvă pe măsură ce este nevoie..."[109]. De aici se naşte o concepţie dinamică a existenţei umane: realitatea fiind istorie, este creaţie la care fiecare om participă; considerînd munca drept sursă a bucuriei austere, Croce are în vedere tocmai această participare creatoare la istorie, şi consideră pe acelaşi plan pe marii cre-tori, artişti sau gînditori, ca şi pe omul cel mai umil, pentru că „fiecare cuvînt, fiecare act, fiecare gest care conţine bunătate" este un plus adus lumii, progresului ei[110]. în ultimă concluzie, gîndirea lui Croce se reafirmă ca un imanentism umanist şi laic; „experienţele grandioase" pe care i le oferea istoria acestor ultime decenii îi dovedeau că lumea nu e produsul unui plan transcendent, nici efectul unei cauze determinante, ci, sieşi suficientă, îşi este sieşi datorată; este doar lume umană, avînd în ea „motive şi raţiuni umane"[111]. Din nou, gîndirea lui Croce respingea orice metafizică, filozofia fiind pentru el „gîndire a universalului care este imanent în individual"[112]. Procla-mînd cu putere această imanenţă, Croce spune că întreaga realitate este în noi, şi că în afara „acestui cerc al spiritului nu există nimic altceva...", pentru că, el, spiritul, „este universal"[113]. Cu această înţelegere a existenţei ca existenţă a spiritului, şi deci a omului, Croce protesta contra oricărei concepţii despre adevărul sau realul transcendente lumii omului, şi numai această lume şi progresul ei îl intere-



[107] B. CROCE, *II progresso come stato d'animo e ii progresso come* concetto *filosofico,* în *Filosofia, Poesia, Storia,* ed. cit., p. 525.

*"'Ibid.,* p. 529.

io» B. CROCE, *Filosofia e storiografia,* Bari, Laterza, 1949, p. 43.

»• *Ibid.,* p. 169.

[111] *Ibid.,* p. 330.

[111] B. CROCE, *II concetto della filosofia comestoricismo assoluto,* In *Ilcarattere della filosofia moderna,* 1941, In *Filosofia, Poesia, Storia,* ed. cit., p. 15.

"• B. CROCE, *Contro la „storia universale",* In *Filosofia, Poesia, Storia,* ed. cit., p. 478.

sau. Gîndirea lui Croce, care se constituise de-a lungul a peste cinci decenii, se corectase şi se îmbogăţise prin meditaţia asupra unui prezent dintre cele mai umane prin contradicţiile lui, şi se încheia într-o viziune imanentist-umanistă crescută din experienţa istorică cea mai dureroasă a lumii moderne.

6. Opera atît de vastă a lui Croce, care a cuprins totalitatea problemelor timpului ei, de la artă la politică, a însemnat pentru Italia o experienţă de cultură necunoscută pînă atunci. Gîndirea, la fel de-cuprinzătoare, a lui Vico nu avusese nici un ecou, în momentul apariţiei ei, şi bogăţia ei de idei avea să se descopere tîrziu ; ruptă de momentul şi de locul în care apăruse, ea a acţionat abia la începutul secolului al XlX-lea, dar, întrucît se impunea dincolo de timpul ei,, îşi vădea, prin aceasta chiar, adevărul, aşadar nu provoca polemici si nici nu era contestată. Opera lui Croce prezintă însă particularitatea,, pe care nu ştim la cine am mai putea-o găsi, de a fi o operă deschisă care se reconstituie mereu pornind de la ecourile pe care le provoacă şi de la exigenţele mereu stimulatoare ale timpului; ca atare, soarta lui Croce în Italia ne permite să înţelegem necesitatea apariţiei ei şî să urmărim în acelaşi timp conştiinţa acestei necesităţi la publicul care o receptează ; fluctuaţiile acestui din urmă fenomen ne permit In. fine să indicăm maturitatea de cultură a Italiei, receptarea ideilor lui Croce putînd li socotită, pînă la un punct, drept un test al inteligenţei istorice a unei culturi, a celei italiene în speţă.

în 1909, aşadar la puţini ani de la publicarea primelor sale opere, Giuseppe Prezzolini, directorul revistei *La Voce,* publica, în fruntea unei colecţii dedicată scriitorilor contemporani, o monografie asupra lui Croce (Giuseppe Prezzolini, *Benedetto Croce,* Napoli, Ricciardî 1909) şi, asemănîndu-l cu Carducci, vedea în el „călăuza spirituală a italienilor de azi", cum observă Renato Serra în articolul scris cu prilejul acestei apariţii[11]*. Ca şi poetul, gînditorul a fost într-adevăr un mentor al intelectualilor, dar, dacă cel dintîi i-a îndrumat în planul problemelor morale, Croce le-a fost în primul moment numai o călăuză în problemele speculative şi gratuite ale filozofiei. După cum observă Renato Serra, Carducci era un maestru venerat, al cărui cuvînt era hotărîtor pentru opţiunea morală a oricărui tînăr, şi o singură pri-
ve încruntată a lui îţi umplea sufletul de teamă şi de ruşine. Croce, în schimb, era un maestru discutat, nu întotdeauna aprobat, dar ca atare un stimulent al ideilor în anii frămîntaţi care au precedat primul război mondial; mai mult decît Croce însuşi, au creat faima operei lui croceenii, care, scrie tot Renato Serra, cu amărăciune, şi-au făcut „din filozofia şi mai ales din estetica lui Croce o armă bună pentru toate războaiele"[115]. Marcînd deosebirea dintre Carducci şi Croce •ca mentori ai Italiei morale şi intelectuale, Serra surprindea un aspect principal la acea dată: veneraţia care-l înconjura pe Carducci izvora din admiraţia care se adresa poate nu atît poetului ca atare, •ci omului de prestigiu moral, adevărat tribun în momentele de violente ciocniri de idei care au marcat primele decenii ale Italiei unite; faima lui Croce era, deocamdată, numai a gînditorului şi publicistului strălucit, a cărui calitate principală era, cum observă Serra, „pasiunea intelectuală de a înţelege şi de a defini"[116]. în ciuda propriei sale insatisfacţii faţă de simpla erudiţie, Croce era, încă din primii ani ai secolului, un exemplu de muncă intelectuală şi de ţinută ştiinţifică, impunînd, ca atare, în publicistica literară a vremii, rigoarea informaţiei bibliografice şi a afirmaţiilor întemeiate pe texte. Acelaşi Serra, care ilustra, în acei ani critica literară impresionistă, admiră aşadar în opera lui Croce „pasiunea pentru adevăr", în speţă pentru ,,informaţiile exacte, pentru cercetările complete, pentru pregătirea serioasă şi pentru cultura sinceră, absolut onestă, mereu curioasă şi perfect certă"[117]; prin colecţia pe care o iniţiază, „Scrittori d'Italia", în editura Laterza, lp Bari, Croce oferea istoriografiei pozitiviste un instrument de lucru fundamental, se impunea aşactar atenţiei contemporanilor indicîndu-le metode de lucru pe măsura cercetărilor ce-şi propuneau. Dar pasiunea intelectuală, oricît ar fi fost de cuprinzătoare, i se pare lui Serra insuficientă, şi admiraţia sa faţă de Croce nu se apropie niciodată de veneraţia pe care i-o păstra lui Carducci; ceea ce impresiona aşadar la Croce, ceea ce constituia pentru primii lui cititori trăsătura sa principală, era intelectualitatea ; conversaţia cu el îl îmbogăţea pe Serra numai pe această latură, şi foarte curînd îşi dă seama că ceea ce îi lipsea în schimb era calitatea umană demnă de a îi un exemplu şi de a suscita imitaţia în cel care-l cunoaşte: „Nu este,

"• ***Ibid.,* p.** 270.

"• R. SERRA, *Di G. D'Annunzio e di due giornalisti,* tn op. *cit.,* p. **391.** '»• R. SERRA, *Per un cataloga,* In *Scrilti di Renato Serra,* **toI.** I, ed. cit., **p. 75.**

[114] RENATO SERRA, *II Croce di Prezzolini,* In *Scritti di Renato Serra* a cura di *G.* De Robertis e A. Grilli, voi. II, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 269.



spune Serra despre Croce, destul de uman pentru ca să suscite principiul unei imitaţii spirituale"[118]. Veneraţia pe care Serra i-o păstrează aşadar lui Carducci,şi admiraţia numai intelectuală faţă de Croce, sînt caracteristice pentru generaţia frămîntată care avea să înfrunte în curînd războiul. Şi acesteia, Croce avea să-i fie curînd indiferent. Generaţia lui Serra nu găseşte în opera lui Croce călăuza morală de care are nevoie, şi, pe măsură ce problemele lumii contemporane devin mai actuale, adică devin problemele fiecăruia în parte, cititorul caută răspunsul în alte lecturi, şi nu în aceea a operei Iu; Croce. Scriitorul, în care Renato Serra şi mulţi din generaţia lui văd un maestru, este Romain Rolland; pe Croce, observă Serra în 1913, publicul îl citeşte şi încă îl urmează, „dar semnele de oboseală şi de îndepărtare sînt vizibile"[119], iar ultimele lui opere îi apar ca şi învăluite de „aerul închis de muzeu" ; pentru generaţia lui Serra, Croce părea a fi un om sf îrşit, într-atît problemele lui nu mai erau ale ei.

In momentul izbucnirii războiului, problematica filozofică ab-. stractă cuprinsă în cărţile lui Croce nu oferă celor

ce pleacă pe front nici explicaţia mulţumitoare a faptelor, nici îndemnul convingător spre a se integra datoriei de luptă ce li se impunea; şi Renato Serra, în *Examenul de conştiinţă al unui literat,* era necruţător în judecata sa: Croce îi apărea „micşorat, îndepărtat, închis într-o acreală de pedagog... care binevoieşte să consoleze neliniştile noastre din înaltul filozofiei lui..."[120].
Atitudinea lui Serra reprezintă un caz limită pentru generaţia sa ; dar acest caz limită înseamnă sensibilitatea cea mai acută faţă de problemele mari ale momentului; nemulţumirea faţă de Croce indica" exigenţele spirituale ale unei generaţii care se pregătea pentru război şi căreia optimismul istorist al filozofului îi apărea superficial; pentru tînărul frămîntat de opţiunile pe care războiul abia început i le impunea, filozofia lui Groce, care nu vedea în toată desfăşurarea spiritului decît înfăptuirea progresului, era o filozofie depăşită şi inoperantă.
Războiul nu a făcut decît să accentueze distanţa dintre generaţii, şi, în anii frămîntaţi care urmează tratatului de pace, Piero Gobetti,
•» *Ibid.,* p. 91.
»• R. SERRA, *Le lettere,* In *op. cit.,* p. 257.
"° R. SERRA, Esame *di coscienza di un letierato,* In *op. cit.,* p. 395.

unul dintre intelectualii cei mai reprezentativi, nu găseşte în el un maestru; din acelaşi cerc cu Gobetti, al intelectualilor democraţi, Natalino Sapegno, în 1924, constata deschis lucrul acesta[121]. Dar instaurarea regimului mussolinian şi opoziţia lui Croce, în momentul cînd libertăţile democratice sînt suprimate, îi readuc încrederea celor care îl credeau străin nevoilor lor. Croce devine, pentru antifascismul de izvor democratic-liberal, un îndrumător; beneficiază de o oarecare toleranţă din partea guvernului, pentru a face din revista sa o publicaţie mai mult decît independentă, şi rubrica sa de comentarii pe marginea actualităţii — *Postille* — manifestă opoziţia tacită a multor intelectuali, în *Caietele din închisoare,* Antonio Gramsci ce întemeiază pe cunoaşterea întregii opere a lui Croce, considerînd că, alături de scrierile mari, sînt la fel de importante, pentru că sînt legate de „mişcarea istorică concretă", articolele şi notele publicate în *La Critica;* Gramsci se opreşte mult în analiza sa asupra lui Croce intelectual al timpului său, şi urmăreşte, în „Filozofia spiritului", gîn' direa aplicată la actualitate, mai mult decît construcţia sistematică. Analizează aşadar cauza succesului larg de care s-a bucurat opera lui Croce, şi judecata sa, diferenţiată şi argumentată, exprimă deseori părerea cercurilor intelectuale democratice. Pentru Gramsci, gîndirea lui Croce oferea interesul unei filozofii vii, aderente vieţii; în comparaţie cu orice altă filozofie speculativă, observa el, filozofia lui Croce, deschisă înnoirilor, îşi justifica tocmai prin aceasta popularitatea, şi Gramsci sublinia finalitatea practic-activă a acestei filozofii care nu se desfăşoară „de la gîndire la o altă gîndire"[122]; desigur această filozofie rămîne o filozofie „speculativă", dar Gramsci, observînd că gîndirea lui Croce se străduieşte să fie aderentă vieţii, să răspundă la problemele ei, consideră drept o contribuţie pozitivă a filozofului „lupta sa împotriva transcendenţei şi a teologiei"[12?]. Renato Serra constata că lectura lui Croce nu-i oferă un răspuns la frămîntările lui; Antonio Gramsci, care pune în lumină ceea ce este viu în această gîndire, indică însă şi el în analiza ei critică toate implicaţiile idealismului, şi, definind la un moment dat, cu ironie, rolul avut de Croce în
[111] CI. GIORGIO LTJTI, *Cronache letterarie* tro Ie du« *guerre,* Bari, Laterza, 1966, p. 55.
"• ANTONIO GRAMSCI, *II materialismo* storico e ìo *filosofia* di *BenedeVO Croce,* Torino, Einaudi, 1948, p. 180.
»« Ibid., p. 190. %

mişcarea intelectuală a Italiei, rol de pontif, abil în mînuirea ideilor, nu-l cruţă nici ca personalitate morală ; pentru luptătorul politic care era Gramsci, toleranţa de care se bucura Croce din partea guvernului putea fi pe drept cuvînt suspectă. Pentru Gramsci, filozofia lui Croce rămînea, cu toate eforturile acestuia, o fikzofie speculativă, şi ca atare, deşi laică şi imanentistă, o filozofie calitativ diferită de „filozofia practicii"; ea era un sistem alături de alte sisteme, în istoria filozofiei, şi ca atare cel puţin lipsită de interej pentru generaţia celor formaţi în anii războiului şi trebuind să înfrunte acum fascismul. Generaţia următoare, aceea care s-a maturizat în ajiii Rezistenţei, avea să fie şi mai severă faţă de Croce; cartea lui Michele Abbate, apărută în 1955[1;]V, era o analiză marxistă a gîndirii lui Croce, privită mai ales în influenţele ei asupra mişcării intelectuale şi a spiritului public italian.
Pentru Serra ca şi pentru contemporani Croce era prezent, mai mult decît în opera sa de strictă filozofie, în influenţa pe care o exercita, în stilul de viaţă pe care indirect îl susţinea. Pentru Serra, Croce era un olimpian, care ignoră frămîntarea ideilor; pentru Michele Abbate, el este un argumentator abil, un gînditor nesincer; pentru Gramsci, rămîne, deşi obsedat de materialismul istoric, reluînd repetat discuţia tezelor lui, un adversar al acestuia, deci un adversar şi al lui.
în cele trei momente succesive pe care le-am avut în vedere, ecoul gîndirii crociene între intelectualii „generoşi" ai revistei *La Voce,* poziţia ei faţă de marxism, în fine judecata critică întreprinsă asupra ei de către generaţia Rezistenţei, Croce apare diminuat şi în ultimă instanţă respins; pentru că cei care i se adresau cereau filozofiei lui altceva decît ceea ce ea îşi propunea să fie. Nefiind „un sistem" şi nici o filozofie strict tehnică, destinată unui cerc închis, fiind, dimpotrivă, o filozofie deschisă, de multe ori la graniţa publicisticii politice, gîndirea lui Croce întîmpina indiferenţa filozofilor de cabinet şi refuzul cititorului obişnuit care nu găsea în el îndreptarul de viaţă

pe care-l căuta. Considerată independent de ceea ce cititorul aştepta de la ea, filozofia lui Croce rămîne însă, oricare ar fi erorile ei parţiale, o încercare de sinteză asupra marilor probleme ale omului, un răspuns



"'MICHELE ABBATE, *La filosofia di Benedetto Croce e la crisi della società italiana,* Torino, Einaudi, 1955.



la acestea, nu pedant nici greoi; Croce nu-l dispreţuieşte pe cititorul comun, şi lui i se adresează căutînd să facă din filozofie un îndreptar al vieţii morale; şi pentru omul senin al „epocii frumoase" a începu- _ tului de secol, această gîndire oferea răspunsuri tonice, o perspectivă asupra viitorului de progres al omenirii. Pe măsură ce timpurile se întunecau şi lumea cunoştea nelinişti creseînde, Croce rămînea un străin: el risipea „umbra misterului", pe care dimpotrivă vremurile păreau că o accentuează, şi, în timp ce oamenii se ucideau pe cîmpu-rile de bătaie, el continua să fie sigur de progresul omenirii. In sectoarele particulare ale filozofiei, Croce provocase rupturi categorice faţă de trecut, şi polemica sa antipozitivistă, ironia faţă de „profesorii de filozofie" sau faţă de arta pătrunsă de idealuri, morale sau politice, determinau rezistenţe şi respingeri; Croce discredita valoarea ştiinţelor naturii şi era ironic faţă de întreaga moştenire de certitudini şi de admiraţii ale iluminismului; punea în centrul lumii pe om, afirmînd demnitatea lui, dar era vorba totuşi de un om abstract, scos din lumea care-l plămădise, în care prea puţini dintre oamenii concreţi ai momentului istoric dat s-ar fi putut regăsi. în ciuda eforturilor dea scrie o filozofie aderentă vieţii şi de a fi un educator, Croce rămînea pentru cei mai mulţi un filozof, nu un maestru.

Lectura lui atentă infirmă aceste concluzii. Serra avea poate dreptate să spună că nu găseşte căldură umană înscrisul lui Croce, care se oprea, la acea dată, în pragul meditaţiei asupra eticii; acela care cunoaşte azi această operă a lui Croce nu-l mai poate bănui de răceală. Urmărindu-l, am încercat să punem în lumină patosul intelectual al operei lui Croce, aşa cum el apare în marile sciieri, dar mai mult în opera sa de publicist, revista *La Critica* fiind, în acest sens, poate, după cum spune Eugenio Garin, capodopera lui Croce, ea cu. prinzînd în paginile ei „viaţa de gîndire şi de acţiune, timp de cincizeci de ani, a unei personalităţi excepţionale"[125], nu filozof abstract, izolat de lumea concretă, ci gînditor întotdeauna „politic", „educator"[126] în sensul cel mai larg al cuvîntului. Pentru Croce, care nu a vrut niciodată să fie „filozof de profesie", gîndirea s-a alimentat din experienţa istoriei. Izvorîtă dintr-o mare curiozitate intelectuală, ea se adînceşte însă, nutrită fiind de o mare pasiune morală; ea nu anu-

cit., p. 234.

."EUGENIO GARIN, *Cronache di filosofia i ta liana,* ed. i» *Ibid.* p. **261.**



lează însă spiritul critic, gustul ironiei, plăcerea răutăţilor mărunte, şi atunci citim pagini de polemică şi de sarcasm supărător; îl regăsim însă curînd pe gînditorul pentru care moralitatea este formă atotcuprinzătoare a spiritului, şi în această ultimă conturare a gîndirii lui stă esenţa şi valoarea ei; în scrisul lui Croce, idealismul implică premise umaniste; este laic şi imanentist, şi ca atare susceptibil de a fi un punct de referinţă în gîndirea modernă.

NINA FAQON

*27 XII 1969*

NOTA TRADUCĂTORULUI

*Traducerea acestei opere monumentale prin profunzimea şi propor-ţiile ei a trezit în traducător, în afară de înalte satisfacţii, un sentiment complex de adîncă îndoială şi de teamă totodată ca nu cumva în dorinţa de a respecta expresia autorului să nu trădeze limba română, iar uneori pe amîndouă. Mulţi termeni i-am introdus cu sfială, i-am înlocuit, şi apoi i-am modificat din nou; tot aplecîndu-mă asupra lor m-am obişnuit cu ei, nu mi s-au mai părut nepotriviţi, forţaţi, ciudaţi; dar de aceştia m-am eliberat într-un fel pînă la urmă. Au mai rămas doi, asupra cărora oricit am cugetat, sau cu cît am cugetat mai mult, cu atît nehotărî-rea mea a crescut, totn-am ajuns la încredinţarea căsoluţia (adesea schimbătoare) a fost întotdeauna cea mai bună.*

*Astfel că temerile mele au continuat să stăruie, mai întîi asupra cuvîntului italian* fantasia; *întrucît nu înseamnă fantezie, am fost înclinat să-l las ca atare, un barbarism în... estetică; Croce, însă, îl explică într-un loc pînă aproape de înţelegerea lui ca imaginaţie, dar ca imaginaţie creatoare şi nu imaginaţie reproductivă. Dar Croce întrebuinţează. In alt loc cuvîntul* imaginazione *ca să-l deosebească de* fantasia *pe care îl foloseşte curent cu sensul de imaginaţie. în asemenea situaţie am lăsat să hotărască sensul propoziţiilor şi ideilor din context, acceptînd în majoritatea cazurilor cuvîntul imaginaţie cînd era vorba de capacitatea creatoare a spiritului, „fantazia" rezervînd-o cazurilor in care spiritul divaghează sau dă tircoale actului de creaţie, fără să-i organizeze materia.*

*Celălalt termen pentru care, aş puteaspune, n-am dovedit destul* inge-gno spre a-l *reda in limba română, l-am găsit în traducerea germană a* Esteticii *lui Croce redat prin* Geist, *In cea franceză prin* esprit, iar *in cea engleză prin* wit. *Acest inefabil „ingeniu", care* a *făcut carieră în*



*literele europene, are un conţinut în deplasare istorica, însemnînd spirit inventiv, isteţime, agerime, un complex de calităţi şi*

*tendințe individuale, caracter, natură, ascuțime a minții etc. etc. Însemnînd atîtea lucruri la un loc și încă altele, G. Călinescu, simțindu-l cît de original este, l-a introdus aproape acum. un s crt de veac, dîndu-i cetățenie română prin „ingeniu". Aceista este și folosința pe care i-am dat-o pe întregul cuprins al cărții, mii cu seini că ui cipitol al lucrării de față se ocupă de variatele înțelesuri și sensuri pe care acest cuvînt sau corespondenții lui în diferite limbi le-au luat de-a lungul anilor inesteticăși în istoria literară. Cititorul atent și binevoitor îmi va da, poate, dreptate pentru a fi procedat astfel.*
D.T.

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

1. Traducerea a urmat textul ediției a Xl-a a lucrării Benedetto Croce — *Estetica come scienza delVespressione e linguistica generale* Gius. Lateua figli, Bari, 1965.
2. Confruntarea cu originalul a fost efectuată de prof. dr. Nina Fagon, de la catedra de limbă și literatură italiană a Universității
București.
3. Notele de subsol aparțin autorului. Excepție fac cele însoțite de indicația *nota trad.* în ce privește forma (abrevieri, indicarea edițiilor, a capitolelor, a subcapitolelor, etc), notele respectă întocmai originalul. Acolo unde pentru tălmăcirea citatelor din operele anumitor clasici (Boccaccio, Lessing, Kant, Hegel) s-au folosit versiunile românești date la iveală pînă în prezent, informațiile bibliografice cuvenite au fost amintite în notele respective.
4. Pentru înlesnirea cititorilor, am oferit în anexă atît traducerea termenilor izolați cît și a citatelor mai lungi în limbi străine, care în original apar neînsoțite de tălmăciri în limba italiană. Aceste traduceri aparțin lui Petru Creția.
5. Sumarul, care în original precede restul lucrării, a fost trecut la sfîrșitul volumului, după indice, introducîndu-se și paginația capitolelor și subcapitolelor.

Editura UNIVERS

IN MEMORIA PĂRINȚILOR MEI

PASQUALE ȘI LUISA SI PARI

ȘI A SURORII MELE MĂRIA

## CUVÎNT ÎNAINTE

Acest volum e alcătuit dintr-o parte teoretică și o parte istorică, adică din două cărți independente, dar care se ajută reciproc.

Nucleul părții teoretice este o comunicare intitulată *Teşi fondamentali di un[1] "Estetica come scienza delVespressione e linguistica generale (Teze fundamentale ale unei estetici ca știință a expresiei și lingvistică generală)* citită la Academia Pontaniana din Napoli în ședințele din 18 februarie, 18 martie și 6 mai 1900 și inserată în volumul al XXX-lea al *Actelor.* Revenind, autorul a introdus puține schimbări substanțiale, dar nu puține adăugiri și dezvoltări; și a orînduit-o întrucîtva diferit pentru a face expunerea mai ușoară și mai cursivă. Din partea istorică, numai primele cinci capitole au fost publicate ca studiu separat în revista *Flegrea* din Neapole (aprilie 1901) sub titlul: *Giambattista Vico, primo scopritore della scienza estetica (Giambattista Vico, primul descoperitor al științei estetice);* ele reapar aici amplificate și puse de acord cu restul.

Autorul s-a extins, mai ales în partea teoretică, asupra unor probleme care sînt generale și colaterale față de tema pe care o tratează. Dar lucrul acesta nu va apărea drept o digresiune pentru cei ce-și amintesc că, riguros vorbind, nu există științe filozofice particulare, de sine stătătoare. Filozofia este o unitate; iar atunci cînd e vorba de estetică, de logică sau de etică, este vorba întotdeauna de întreaga filozofie, chiar dacă, din motive didactice, punem în lu-





mină o singură latură a acestei unități indisolubile. Reciproca este la rîndul ei adevărată, căci, dată fiind tocmai această conexiune intimă a tuturor părților filozofiei, date fiind nesiguranța și echivocul care domnesc în jurul activității estetice, în jurul imaginației reproductive și a celei creatoare, în jurul acestei prime născute dintre activitățile spirituale și acestui suport intim al celorlalte, apar echi-vocuri, incertitudini și erori în tot restul: în psihologie ca și în logică, în istorie ca și în filozofia practicii. Dacă limbajul este prima manifestare spirituală și dacă forma estetică nu este altceva decît limbajul înțeles în natura lui necontaminată și în întreaga lui semnificație adevărată și științifică, nu putem spera o bună înțelegere a formelor posterioare și mai complexe ale vieții spiritului atunci cînd prima și cea mai simplă rămîne

greşit înțeleasă mutilată, deformată. Şi numai un concept mai exact al activității estetice poate să ducă la corectarea altor concepte filozofice şi la soluționarea unor probleme care pe altă cale pare aproape de nerealizat. Tocmai acesta este gîndul însuflețitor al prezentei lucrări. Iar dacă încercarea teoretică expusă aici şi ilustrarea istorică de care e însoțită vor fi de folos spre a cîş-tiga prieteni pentru aceste studii, înlăturînd obstacole şi indicînd căi de străbătut; dacă acest lucru se va întîmpla mai ales în această Italie, ale cărei tradiții de ştiință estetică (cum va fi demonstrat la locul cuvenit) sînt atît de nobile, una dintre cele mai vii dorințe ale autorului va fi fost îndeplinită.
*Neapole, decembrie 1901*
în afara unei îngrijite revizuiri literare (la care ca şi la corecturi a contribuit ajutorul eficient al bunului meu prieten Fausto Nicolini) am făcut, la această a treia ediție, unele modificări de concepție (mai ales în capitolele X şi XII din prima parte) aşa cum o meditație ulterioară şi autocritica m-au îndemnat.
N-am vrut însă să introduc corectări şi amplificări de natură să schimbe planul inițial al cărții; care era, sau vroia

să fie, o teorie estetică completă dar scurtă, încadrată într-o schiță generală a filozofiei spiritului.
Pentru toate doctrinele filozofice generale sau secundare şi chiar pentru cele de estetică care cer o dezvoltare mai deosebită a altor părți ale filozofiei (de pildă, cea a naturii lirice a artei) trimit, pe cei ce ar dori lămuriri mai ample şi determinări mai exacte, la volumele *Logica* şi *Filosofia della pratica.* Ele alcătuiesc un tot împreună cu acesta şi compun la un loc acea *Filosofia dello spirito* în cuprinsul căreia, după părerea mea, trebuie să-şi găsească întruchiparea întreaga menire a filozofiei.
Fireşte, cele trei volume nu au fost concepute şi scrise toate o dată; atunci ar fi avut o ordine şi o organizare în parte diferite. Cînd l-am scris pe primul, nu m-am gîndit să-i adaug pe celelalte două pe care le-am dat apoi; şi de aceea l-am alcătuit închis în el însuşi, aşa cum am spus. Pe de altă parte, condițiile în care se aflau studiile de estetică m-au determinat să adaug teoriei o istorie destul de amplă a acestei ştiințe; în timp ce pentru celelalte părți ale filozofiei m-am putut limita la scurte priviri istorice, indicînd mai cu seamă în ce mod acele istorii ar trebui alcătuite sau modificate. în sfîrşit, acum, după ce am expus în mod separat diferitele ştiințe filozofice, multe lucruri le văd cu o mai mare claritate şi într-o conexiune mai precisă sau în-trucîtva diferit; iar unele nedumeriri şi unele idei inexacte care apar în unele locuri ale *Esteticii* (mai ales acolo unde este vorba nu de chestiuni propriu-zis estetice) nu şi-ar mai găsi acum loc aici. Pentru toate aceste motive, cele trei volume, cu toată unitatea esențială a gîndirii care le animă şi a scopului pe care şi-l propun, au fiecare o fizionomie proprie, poartă urmele momentelor diferite de viață în care au fost scrise, succedîndu-se şi trebuind să fie considerate într-o ordine progresivă, după datele publicării lor.
în ceea ce priveşte problemele, ca să zicem aşa, minore ale esteticii, şi obiecțiile care i-au fost sau pot să-i fie aduse doctrinei respective, eu le-am discutat şi 1« discut în studii


speciale. Din acestea voi alcătui curînd o primă culegere, care va constitui un fel de apendice lămuritor şi polemic la prezentul volum.
*Noiembrie 1907*
Tirajul substanțial al celei de a patra ediții (1912) a acestei cărți mi-a dat posibilitatea să amîn cu un deceniu retipărirea ei. în această a cincea ediție, ca şi în cea de a patra, n-am introdus schimbări substanțiale, ci doar mici clarificări şi unele retuşuri spre a face mai neted şi mai limpede stilul. Şi, confirmînd lămuririle cuprinse în prefața la cea de-a treia ediție, prezentate mai sus, voi adăuga că, în ceea ce priveşte gîndirea filozofică în general, trimit acum tot la cel de al patrulea volum din *Filosofia dello spirito,* care este *Teoria e storia della storiografia;* iar în

ceea ce priveşte şi mai strict estetica, în afară de *Problemi di Estetica* (1911), trimit pe cititor şi la *Nuovi saggi di Estetica* strînse în volum anul trecut şi care conţin ultima formă şi cea mai matură a gîndirii mele asupra problemei şi clarifică sau rectifică punctele ce în prezenta carte rămîn încă nesigure, nedezvoltate sau greşite. *Nuovi saggi* nu înlătură şi nu anulează această primă tratare, ba chiar o presupun; ele o comentează, o reorganizează în unele puncte şi o completează.

Partea cea mai vie a acestei prime tratări consta, pe de o parte, în critica esteticii fiziologice, psihologice şi naturaliste în toate formele ei, iar pe de altă parte, a esteticii metafizice, distrugînd implicit falsele concepte create de ele sau puse în valoare în teoria şi critica de artă, făcînd să triumfe contra lor conceptul simplu potrivit căruia arta este expresie, bineînţeles nu nemijlocită şi practică, ci teoretică, adică *intuiţie.* In jurul acestui concept stabilit cu claritate, pe care niciodată nu am avut vreun motiv să-l abandonez fiindcă mi s-a dovedit solid şi uşor de manevrat, n-am încetat de atunci să meditez spre a-l determina într-un mod şi mai exact; iar cele două principale dezvoltări pe care i le-am dat sînt: 1) demonstrarea *caracterului*



*liric* al intuiţiei pure (1908); şi 2) demonstrarea caracterului ei *universal* sau *cosmic* (1918). S-ar putea spune că prima se îndreaptă contra oricărui fel de artă falsă, *imitaţionistă* sau realistă, iar a doua contra nu mai puţin falsei arte de nestăpînită efuziune pasională sau „romantică", cum se zice. Începuturile sau germenii şi uneia şi celeilalte doctrine erau, desigur, în această carte, dar nu mai mult decît ca germeni şi începuturi.

Şi în ceea ce priveşte partea istorică se va găsi o rectificare în volumul *Nuovi saggi,* ideea dominantă şi care se clarifică din ce în ce mai mult în mine, fiind aceea că istoria filozofiei (şi a esteticii ca filozofie) nu poate fi tratată ca istorie a unei probleme unice asupra căruia oamenii s-ar fi ostenit şi s-ar osteni de secole, ci ca istorie a unei multiplicităţi de probleme particulare şi mereu noi, mereu rezolvate şi generînd mereu alte noi şi diverse probleme. De lucrul acesta mi-am dat seama cu un sentiment de nelămurită nelinişte, în momentul cînd am terminat de scris prima istorie a esteticii, pe care o alcătuisem după schema obişnuită care predomină şi azi în istoriografia filozofiei; şi această insatisfacţie m-a împins să adaug lungul capitol (XIX) asupra „istoriei doctrinelor particulare", fără să reuşesc, totuşi, să evit o anumită deviere a perspectivei, pe care am încercat, aşa cum am spus, s-o corectez în altă parte. De altfel, scopul acelei părţi istorice nu era atît istoric, cît polemic, polemica respectivă transformîndu-se aproape in satiră: Antonio Labriola, cînd a citit-o, a definit-o în glumă, dar nu fără o urmă de adevăr, drept un „cimitir". Astăzi le-aş face, ba chiar le-am şi făcut în mod practic mai multă dreptate gînditorilor anteriori, faţă de care simpatia mea a crescut; şi aş acorda mai multă importanţă exigenţelor legitime care acţionează uneori în adîncul chiar celor mai pedante şi mai arbitrare idei ca şi al celor mai curioase extravaganţe ale vechilor esteticieni, mai ales germani. Au fost la modă, în ultimii ani, dispreţul şi luarea în derîdere a metodei ştiinţifice germane; şi cu toate că eu care mi-am alcătuit critica şi satira acum douăzeci de ani, cînd era la modă, dimpotrivă, să li se facă temenele, pot să mă consider acum liber de „adulaţie servilă" şi de



„josnică insultă" mă simt totuşi obligat să spun încă odată: cercetătorilor germani, şi operei lor atît în domeniul esteticii cît şi în atîtea alte domenii, le revine meritul de a fi scormonit şi răscormonit terenul, de a fi încercat să sădească în el cele mai diferite seminţe şi de a fi obţinut cele mai felurite culturi, şi aceasta cu o tenacitate eroică, chiar dacă uneori cu o eroică pedanterie; şi chiar acela care crede astăzi că a ajuns la unele concluzii adevărate la care ei nu au ajuns, trebuie să recunoască cinstit marele stimulent şi ajutor pe care l-a primit şi-l primeşte de la ei. Modul de gîndireal altor popoare se menţine maiuşor în sferabunului-simţ, şi de aceea străluceşte în claritate, dar se şi mulţumeşte uşor cu ceea ce este superficial,

tradițional şi convențional; astfel că, pentru buna dezvoltare a studiilor, e de dorit să nu dispară metoda diferită a cercetătorilor germani, care le întregeşte pe cele ale altor țări de cultură, cel puțin atît cît este ea însăşi întregită de ele.
Recunoaştem în schimb chiar în această primă tratare (deşi cu o oarecare ezitare datorată mai ales autorității pe care ti exercită asupra mea tradiția filozofică a idealismului) caracterul individualist al istoriei poeziei şi artei, istorie care nu poate fi redusă la dezvoltarea şi dialectica ideilor şi sentimentelor fără a înceta de a fi istorie a poeziei şi a artei convertindu-se astfel în istorie politică, socială şi filozofică. Pe această cale am înaintat chiar foarte departe, după cum se poate vedea, printre altele, din studiul *Riforma della storia artistica e letteraria* (în *Nuovi saggi)* şi din multele mele lucrări de critică şi de istorie a poeziei, asupra lui Dante, Ariosto, Shakespeare, Corneille, Goethe şi asupra a numeroşi alți autori antici şi recenți.
Această recunoaştere mereu mai sigură şi concepția despre caracterul liric al artei m-au făcut chiar să mă îndepărtez de De Sanctis în mai multe puncte importante, atît în teoria cît şi în practica criticii şi istoriei literare; iar astăzi nu aş mai repeta fără rezerve ceea ce spuneam în această carte, şi anume că în De Sanctis teoria e imperfectă, iar critica perfectă, ci aş spune în schimb că la el critica se află într-un raport exact cu teoria, din care îşi extrage şi forța şi slăbiciunea, trebuind corectată şi amplificată prin co-

rectarea şi amplificarea teoriei înseşi. De Sanctis a fost maestrul meu ideal, iar şcoala pe care am făcut-o pe lîngă el, atentă şi plină de respect, a durat mai bine de treizeci de ani; şi numai după ce m-am lăsat atît de mult timp şi în mod atît de înțelept călăuzit de el, numai după acea voluntară servitute de ucenic, timp de treizeci de ani, am devenit conştient că trebuie să merg şi că am şi mers în unele direcții mai departe decît el. Cu atît mai mult aş repeta, deci, şi aş întări cuvintele cu care încheiam capitolul ce i l-am închinat în această carte: că gîndirea lui e o „gîndire vie, care se adresează unor oameni vii, dispuşi să o elaboreze şi să o continue".
Asupra unei părți din această primă tratare, care se reflectă în subtitlu şi e schițată în ultimul capitol (XVIII) al *Teoriei* — identificarea filozofiei artei cu filozofia limbajului, a istoriei artei cu istoria limbajului — n-am revenit decît în mici scrieri care pot fi găsite adunate la un loc în *Problemi di Estetica* şi în *Conversazioni critiche.* Poate voi reveni ulterior asupra acestei chestiuni, dacă voi mai avea răgaz; dar chiar de pe acum să-mi fie îngăduit să mă bucur că noua direcție pe care încă de prin 1900 am încercat s-o imprim studiilor asupra limbajului, se află acum din plin în curs de realizare, în parte datorită eficacității directe a gîndirii mele şi în parte datorită necesității logice care li s-a impus în mod spontan cercetătorilor de diferite proveniențe: ceea ce confirmă faptul că atunci am văzut lucrurile
just.
Să-mi ierte cititorii aceste observații şi aceste autocritici inspirate de dorința de a le face mai lesnicioasă şi judecata şi folosirea cărții care se retipăreşte acum.
*Pescasseroli (Aquila), 15 septembrie 1921*
In legătură cu această a şaptea ediție (care reproduce neschimbat pe cea precedentă din 1928, cu excepția corectării unor rare greşeli tipografice şi adăugarea cîtorva mici note), țin să semnalez, pentru informarea cititorului, lucră-

rile mele atît de estetică cit şi de istorie a esteticii, posterioare acelei date. In rîndul celor dintîi se numără (ca să amintesc doar pe cele principale, lăsînd la o parte paginile privind aceleaşi subiecte şi risipite în *Conversazioni critiche* ori în volumele de istorie şi critică a poeziei) cele patru studii *Aesthetica in nuce, Le due scienze mondane (Cele două ştiințe lumeşti), Difesa della poesia (Apărarea poeziei)* şi contra teoriei *Comicului,* adunate în *Ultimi saggi,* Bari, 1935, dar mai ales cartea *La poesia* Bari, 1936, în care este expusă în mod deosebit diferența dintre poezie şi literatură cu consecințele pe care aceasta le comportă.[1] Următoarele constau in

principal dintr-o serie de scrieri incluse apoi în *Ultimi saggi,* care pe baza unor noi cercetări şi a unor noi puncte de vedere, tratează despre estetica secolului al optsprezecelea — epocă în care această ştiinţă se naşte într-adevăr cu o spontaneitate şi o prospeţime care mai tîr-ziu se întîlnesc rar, şi în care ea îşi formează problemele şi conceptele principale — şi despre unele puncte demne de consideraţie ale esteticii secolului al nouăsprezecelea.
Dacă, ţinînd seama de studiul neîntrerupt pe care l-am închinat teoriei artei, de-a lungul celor patruzeci de ani care au trecut, şi de roadele îmbelşugate pe care le-am cules din el, privesc acum în urma mea, la cartea pe care am publicat-o în 1901, mă simt cuprins de un sentiment care oscilează între umilinţa ruşinată faţă de ceea ce astăzi îmi apare în ea insuficient, şi duioşia faţă de ceea ce a însemnat atunci pentru mine, un fel de regăsire a mea însumi şi o primă orientare în lumea gîndirii.
*Neapole, ianuarie 1941*
B. G.
'[Vezi In continuare: *Discorsi dilvaria filosofia* (Bari, 1945); *Letture di poeţi e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia* (Bari, 1950); *Indagini* au *Hegel e schiarimenii filosofici* (Bari, 1952).]

# PARTEA ÎNTÎI
# TEORIE
## INTUIŢIA ŞI EXPRESIA

Cunoaşterea are două forme: este sau cunoaştere *intuitivă* sau cunoaştere *logică;* cunoaştere prin *imaginaţie* sau cunoaştere prin *intelect;* cunoaştere a *individualului* sau cunoaştere a *universalului;* a lucrurilor considerate fiecare în parte sau cunoaştere a *relaţiilor* lor; ea este, în sfîrşit, sau producătoare de imagini sau producătoare de *concepte.* In viaţa obişnuită se face mereu apel la cunoaşterea intuitivă. Se spune că anumite adevăruri nu pot fi definite; că ele nu pot fi demonstrate prin silogisme; ca trebuie cunoscute în mod intuitiv. Omul politic reproşează celui ce raţionează abstract că nu are intuiţia vie a condiţiilor de fapt; pedagogul insistă asupra necesităţii de a dezvolta mai presus de orice facultatea intuitivă în cei pe care-i educă; în faţa unei opere artistice, criticul îşi face un punct de onoare din a lăsa la o parte teoriile şi abstracţiile şi de a o judeca intuind-o direct; în fine, omul practic declară că trăieşte din intuiţii mai mult decît din raţionamente.
Dar acestei ample recunoaşteri pe care cunoaşterea intuitivă o obţine în viaţa obişnuită, nu-i corespunde o recunoaştere asemănătoare şi adecvata în domeniul teoriei şi al filozofiei. Cunoaşterea prin intelect are o ştiinţă a ei foarte veche şi admisă fără discuţie de toţi, logica; dar o ştiinţă a cunoaşterii intuitive este abia admisă, şi aceasta timid, de cîţiva. Cunoaşterea logică şi-a luat partea leului; şi cînd nu-şi devorează de-a dreptul tovarăşa, abia îi acordă un locşor umil de slugă sau de portărească. Ce
Cunoaşterea Intuitivi

Independenţa ei faţă de cea intelectuală


este oare cunoaşterea intuitivă fără lumina cunoaşterii intelectuale? Este un servitor fără stăpîn ; şi dacă stăpînului îi este necesar servitorul, şi mai necesar îi este primul celui de al doilea ca să-şi ducă viaţa. Intuiţia este oarbă; intelectul îi împrumută ochii.
Acum, primul punct care trebuie bine fixat în minte este că cunoaşterea intuitivă nu are nevoie de stăpîni; ea nu are nevoie să se sprijine pe nimeni; nu trebuie să ceară cu împrumut ochii altcuiva fiindcă îi are pe ai săi proprii, foarte buni. Şi dacă este neîndoielnic că în multe intuiţii se pot găsi concepte amestecate, în altele nu există nici urmă de asemenea amestec; ceea ce dovedeşte că el nu e necesar. Impresia unui clar de lună, înfăţişată de un pictor; conturul unei ţări, trasat de un cartograf; un motiv muzical gingaş sau energic; cuvintele unei poezii lirice suspinînde, sau acelea cu care cerem, comandăm şi ne lamentăm în viaţa de fiecare zi, pot fi foarte bine toate fapte intuitive fără nici o urmă de referiri intelectuale. Dar

orice am gîndi despre aceste exemple, şi admiţînd chiar că am vrea şi ar trebui să susţinem că cea mai mare parte a intuiţiilor omului obişnuit sînt impregnate de concepte, există altceva, cu mult mai important şi mai concludent de observat. Conceptele care se află amestecate şi contopite în intuiţii, în măsura în care sînt într-adevăr amestecate şi contopite, nu mai sînt concepte, fiindcă şi-au pierdut orice independenţă şi autonomie. Au fost cîndva concepte, dar au devenit acum simple elemente de intuiţie. Maximele filozofice, puse în gura unui personaj de tragedie sau de comedie, au rolul nu de concepte, ci de caracteristici ale acelor personaje; tot aşa cum într-o figură pictată roşul nu este conceptul de culoare roşie al fizicienilor, ci element caracterizant al figurii respective. Totul determină calităţile părţilor. O operă de artă poate fi plină de concepte filozofice, ba poate avea mai multe şi chiar mai profunde decît o disertaţie filozofică, care va putea, la rîndul ei, să fie bogată şi debordantă de descrieri şi intuiţii. Dar cu toate aceste concepte, rezultatul unei opere de artă este o intuiţie; şi cu toate acele intuiţii rezultatul disertaţiei filozofice este un concept. Romanul *Logodnicii* conţine bogate obser-



vaţii şi distincţii de natură etică; dar nu îşi pierde din cauza aceasta, în ansamblul lui, caracterul de simplă povestire sau intuiţie. Tot aşa, anecdotele şi ieşirile satirice, care se pot găsi în cărţile unui filozof ca Schopenhauer nu anulează caracterul acelor cărţi, acela ce constituie o tratare intelectuală a problemelor. Diferenţa între o operă de ştiinţă, şi o operă de artă,adică întreunact intelectual şiunact intuitiv, stă în rezultatul, în efectul diferit pe care fiecare din ele îl vizează şi care determină şi îşi subordonează fiecare din părţile ei, şi ea nu stă în aceste părţi separate şi considerate în mod abstract, fiecare pentru sine.

Numai că pentru a avea o idee adevărată şi exactă despre intuiţie, nu este suficient s-o recunoaştem ca fiind independentă de concept. La cei care o recunosc astfel sau care, cel puţin, n-o privesc ca fiind dependentă în mod explicit de intelect, apare o altă eroare, care întunecă şi confundă natura ei proprie. Prin intuiţie se înţelege cele mai adeseori *percepţia,* adică cunoaşterea realităţii întîmplate, perceperea a ceva ca *real.*

Cu siguranţă, percepţia este intuiţie; percepţiile camerei în care scriu, ale călimării şi hîrtiei pe care le am în faţă, ale tocului de care mă servesc, ale obiectelor pe care le ating şi le folosesc ca instrumente ale persoanei mele care dacă scrie, înseamnă că există; — toate acestea sînt intuiţii. Dar tot intuiţie este imaginea care-mi trece acum prin minte, a unui eu care scrie în altă cameră, într-alt oraş, cu hîrtie, toc şi călimară diferite. Ceea ce vrea să spună că deosebirea dintre realitate şi nonrealitate este exterioară naturii proprii a intuiţiei, şi este secundară. Presupunînd un spirit uman care intuieşte pentru prima oară, se pare că el n-ar putea să intuiască decît realitatea efectivă şi că de aceea n-ar avea decît intuiţii ale realului. Dar fiindcă conştiinţa realităţii se bazează pe deosebirea dintre imagini reale şi imagini ireale, iar o astfel de deosebire nu are loc în primul moment, acelea, într-adevăr, nu vor fi intuiţii nici ale realului, nici ale irealului, nu vor fi percepţii, ci pure intuiţii. Acolo unde totul e real, nimic nu e real. O oarecare idee, destul de vagă şi cu totul aproximativă, despre această stare naivă poate să ne ofere copilul, în dificultatea pe care

**Intuiţie ţi** percepţie



**Intuiţia şl conceptele de spaţiu şi timp**

el o are de a discerne realul de aparent, istoria de poveste, care pentru el sînt unul şi acelaşi lucru. Intuiţia este unitatea nediferenţiată a percepţiei realului şi a simplei imagini a posibilului. în intuiţie noi nu ne contrapunem ca fiinţe empirice realităţii exterioare, ci obiectivăm, pur şi simplu impresiile noastre, oricare ar fi ele.

De aceea s-ar părea că se apropie mai mult de adevăr cei care consideră intuiţia ca o senzaţie formată şi ordonată pur şi simplu după categoriile spaţiului şi timpului. Spaţiul şi timpul (spun ei) sînt formele intuiţiei; a intui înseamnă a pune în spaţiu şi în serie temporală. Activitatea

intuitivă ar consta deci în această dublă şi egal de activă funcţie a spaţialităţii şi a temporalităţii. Totuşi, trebuie să repetăm pentru aceste două categorii ceea ce s-a spus despre distincţiile de ordin intelectual care se găsesc contopite în intuiţie. Noi avem intuiţii fără spaţiu şi fără timp: o nuanţă de cer şi o nuanţă de sentiment, un „ah!" de durere şi un elan de voinţă obiectivate în conştiinţă, sînt intuiţii pe care le avem şi în care nimic nu e format în spaţiu şi în timp. Tot aşa, în unele intuiţii se poate regăsi spaţiali-tatea şi nu temporalitatea, în altele una şi nu cealaltă; dar chiar şi acolo unde se regăsesc amîndouă, aperceperea lor e o reflexie posterioară: ele se pot contopi în intuiţie în acelaşi fel ca toate celelalte elemente ale acesteia: aşadar ele vor fi aici *materialiter* şi nu *formaliter,* ca ingrediente şi nu ca ordonare. Cine îşi dă seama de spaţiu în faţa unui portret sau cel puţin în faţa unui peisaj fără un act de reflexie care să-i întrerupă pentru un moment contemplarea? Cine îşi dă seama de seria temporală în faţa unei povestiri sau a unei bucăţi muzicale fără un act similar de reflexie şi care să aibă caracterul de a întrerupe? Ceea ce se intuieşte într-o operă de artă nu e spaţiu şi timp ci *caracter* sau *fizionomie* individuală. De altfel, unele tentative care se observă în filozofia modernă lasă impresia că se conformează vederilor expuse aici. Spaţiul şi timpul se dovedesc a fi construcţii intelectuale foarte complicate mai curînd decît forme foarte simple şi primitive. Pe de altă parte, chiar la unii dintre aceia care nu neagă cu totul spaţiului şi timpului calitatea de a fi formatoare sau de a fi



categorii şi funcţii, se observă efortul de a le unifica şi de a le înţelege într-un mod diferit de ideea pe care o avem în mod obişnuit despre aceste categorii. Sînt unii care reduc intuiţia la unica categorie a spaţialităţii, susţinînd că şi timpul nu poate fi intuit decît în mod spaţial. Alţii abandonează cele trei dimensiuni ale spaţiului, ca nefiind necesare din punct de vedere filozofic, şi concep funcţia spaţialităţii ca fiind goală de orice determinare spaţială particulară. Şi ce ar fi oare o astfel de funcţie spaţială, simplă ordonare care ar ordona chiar timpul? Nu este ea, poate, o rămăşiţă de critici şi de negaţii din care deducem numai cerinţa de a presupune ca existentă o activitate în mod *generic intuitivă?* Şi nu este, aceasta din urmă într-adevăr determinată, de îndată ce i se atribuie o unică categorie sau funcţie, care nu spaţializează şi nici nu temporalizează ci caracterizează, sau mai bine zis, atunci cînd ea însăşi este concepută ca o categorie sau o funcţie care ne dă cunoaşterea lucrurilor în fizionomia lor individuală?

Cunoaşterea intuitivă, după ce a fost eliberată, în acest fel, de orice subordonare intelectualistă şi de orice adaos posterior şi străin ei, noi trebuie s-o lămurim şi să-i determinăm limitele dintr-o altă latură şi contra unei încălcări de domeniu şi unei confuzii diferite. De cealaltă parte, dincoace de limita inferioară, este senzaţia, este materia informă pe care spiritul n-o poate sesiza în ea însăşi, ca pură materie, şi pe care o posedă numai prin formă şi în formă, dar al cărei concept îl postulează tocmai ca concept al unei limite. Materia, în abstracţia sa, este mecanism, este pasivitate, este ceea ce spiritul uman suportă, dar nu produce. Fără ea nu e posibilă nici o cunoaştere şi activitate umană; dar simpla materie ne dă animalitatea, ceea ce este brutal şi impulsiv în om, ea nu ne dă domeniul spiritului, acela în care constă umanitatea. De cîte ori nu ne străduim în efortul dea intui clar ceea ce seagită în noi! întrevedem ceva, dar în faţa spiritului nu-l avem pe acel ceva obiectivat şi format. în acele momente ne dăm seama mai bine de profunda deosebire dintre materie şi formă; ele nu sînt doar două acte ale noastre, dintre care unul să stea în faţa celuilalt, ci unul este ceva din afară care ne asal-

sen-



tează şi ne transportă, celălalt e ceva dinăuntru care tinde să cuprindă pe acel ceva din afară şi să şi-l însuşească. Materia, asaltată şi biruită de formă, dă naştere formei concrete. Materia, conţinutul este ceea ce diferenţiază o intuiţie a noastră de alta: forma este constantă, este activitatea spirituală; materia este schimbătoare, şi fără ea activitatea spirituală n-ar ieşi din starea ei abstractă ca să devină activitate concretă şi reală, să devină cutare sau cutare conţinut spiritual, cutare sau cutare intuiţie determinată. Este curios şi caracteristic pentru condiţia vremurilor noastre că tocmai această formă, tocmai

activitatea spiritului, tocmai ceea ce ne reprezintă pe noi înşine este cu uşurinţă ignorat sau negat. Şi există oameni care confundă activitatea spirituală a omului cu activitatea metafizică şi mitologică a aşa-zisei naturi, care este mecanism şi care nu se aseamănă cu activitatea umană decît atunci cînd ne imaginăm ca în fabulele lui Esop, că *arbores loquan-tur non tantum ferae;* şi există oameni care susţin că nu au observat niciodată în ei o astfel de activitate „miraculoasă"; ca şi cînd între a transpira şi a gîndi, a simţi frigul şi energia voinţei nu ar fi nici o diferenţă sau ar fi vorba numai de deosebiri cantitative. Alţii, desigur într-un mod mai puţin iraţional, vor în schimb ca activitatea şi mecanismul , în mod specific distincte, să se unifice într-un concept mai înalt; dar renunţînd deocamdată la examinarea problemei dacă o astfel de unificare supremă ar fi posibilă şi în ce sens, şi admiţînd că merită să încercăm o astfel de cercetare, este clar că a unifica două concepte într-un al treilea înseamnă mai întîi a stabili o diferenţă între primele două; iar aici diferenţa ne interesează şi pe ea o punem în lumină.

ftSo- Intuiţia a fost confundată cu senzaţia brută. Dar fiindcă

această confuzie contrariază prea mult pînă şi bunul-simţ comun, de cele mai multe ori s-a încercat o atenuare sau o deghizare a ei sub o frazeologie care pare să vrea în acelaşi timp să confunde şi să distingă. Astfel s-a afirmat că intuiţia ar fi senzaţie, dar nu chiar o simplă senzaţie, ci o *asociaţie* de senzaţii; echivocul născîndu-se tocmai din cuvîntul



„asociaţie". Aceasta sau este înţeleasă ca memorie, asociaţie mnemonică, amintire conştientă; şi în acest caz apare de neconceput pretenţia de a unifica în memorie elemente care nu sînt intuite, distincte, posedate în vreun fel de spirit şi produse de conştiinţă: sau este înţeleasă ca asociaţie de elemente inconştiente şi, în acest al doilea caz, nu ieşim din domeniul senzaţiei şi al naturalului. Iar dacă apoi se vorbeşte, aşa cum fac unii asociaţionişti, despre o asociaţie care n-ar fi nici memorie nici flux de senzaţii, ci asociaţie *productivă* (formativă, constructivă, distinctivă) în acest caz se acceptă faptul şi se neagă numai cuvîntul. De fapt, asociaţia productivă nu mai este asociaţie în sensul dat de senzualişti, ci este *sinteză,* adică activitate spirituală. N-avem decît să numim sinteza asociaţie; dar o dată cu conceptul de productivitate se face distincţia între pasivitate şi activitate, între senzaţie şi intuiţie.

Alţi psihologi sînt dispuşi să deosebească de senzaţie ceva care nu mai e aceasta, dar care nu e încă conceptul intelectual: şi anume *reprezentarea* sau *imaginea.* Care este diferenţa între această reprezentare sau imagine a lor şi cunoaşterea intuitivă la care ne referim noi? Foarte mare şi nici una: chiar „reprezentare" este un cuvînt foarte echivoc. Dacă îl înţelegem ca fiind ceva ce se desprinde şi iese în relief pe fondul psihic al senzaţiilor, atunci reprezentarea este intuiţie. Dacă, în schimb, reprezentarea este concepută ca senzaţie complexă, atunci ne întoarcem la senzaţia brută, care nu-şi schimbă calitatea fiindcă e bogată sau săracă, realizîndu-se şi într-un organism rudimentar şi într-unui dezvoltat şi plin de urmele senzaţiilor trecute. Nu evităm echivocul nici definind reprezentarea drept produs psihic de gradul al doilea, faţă de senzaţie care ar fi de gradul întîi. Ce înseamnă, aici, gradul al doilea? Diferenţă calitativă, formală? Şi, în acest caz, reprezentarea este elaborare a senzaţiei, şi de aceea intuiţie. Sau este ea o mai mare complexitate şi complicaţie, diferenţă cantitativă şi materială? în acest aî doilea caz, intuiţia s-ar confunda în schimb, din nou, cu senzaţia brută.

Şi totuşi există un mod sigur de a distinge intuiţia adevărată, adevărata reprezentare de ceea ce îi este inferior:



**Intuiţie »t re-**

**Intuiţle ţi expresie**



**Iluzii despre diferenţa dintre ele**



de a distinge actul spiritual de faptul mecanic, pasiv, natural. Orice intuiţie adevărată sau reprezentare este totodată *expresie.* Ceea ce nu se obiectivează într-o expresie nu e intuiţie sau reprezentare, ci senzaţie şi natură. Spiritul nu intuieşte decît făcînd, formînd, exprimînd. Cine separă intuiţia de expresienu reuşeşte niciodată să le lege între ele.

Activitatea intuitivă *intuieşte în măsura in care exprimă.* Dacă această propoziţie sună

paradoxal, una dintre cauze stă fără îndoială în obişnuinţa de a da cuvîntului „expresie" o semnificaţie prea restrînsă, atribuind-o numai expresiilor care se numesc verbale; cînd de fapt există şi expresii non-verbale, ca liniile, culorile: toate acestea trebuind incluse în conceptul de expresie, care cuprinde astfel orice fel de manifestări ale omului, orator, muzician, pictor sau orice altceva. Picturală sau verbală, muzicală sau oricum altcumva ar fi descrisă sau denumită, în nici una dintre aceste manifestări, expresia nu poate lipsi intuiţiei de care este propriu-zis indisolubilă. Cum putem intui cu adevărat o figură geometrică dacă nu avem despre ea o imagine atît de clară îneît să fim în stare să-i desenăm imediat contururile pe hîrtie sau pe tablă? Cum putem să intuim cu adevărat conturul unei regiuni, de exemplu, al Siciliei, dacănusîntem în stare s-o desenăm aşa cum se prezintă ea în toate meandrele ei? Fiecăruia îi este dat să cunoască prin proprie experienţă lumina care i se dezvăluie în interior atunci cînd reuşeşte, şi numai în momentul cînd reuşeşte să-şi formuleze propriile impresii şi sentimente. Sentimentele şi impresiile trec atunci, graţie cuvîntului, din întunecata regiune a psihicului la limpezimea spiritului contemplator. Este imposibil, în acest proces de cunoaştere, să se distingă intuiţia de expresie. Una apare împreună cu cealaltă, chiar în clipa celeilalte, fiindcă nu sînt două ci una.
Dar principala cauză care face să pară paradoxală teza afirmată de noi este iluzia sau prejudecata că intuim din realitate mai mult decît intuim de fapt. Auzim adesea pe unii afirmînd că au în minte gînduri multe şi importante, dar că nu reuşesc să le exprime. De fapt, dacă le-ar fi avut cu adevărat, îe-ar fi turnat în tot atîtea cuvinte frumoase, şi deci le-ar fi exprimat. Dacă în actul exprimării lor, acele

gînduri par să dispară sau se dovedesc a fi insuficiente şi sărace, înseamnă că sau nu existau sau erau insuficiente şi sărace. Tot aşa se crede că noi toţi, oamenii obişnuiţi, intuim şi imaginăm ţări, figuri, scene ca pictorii, şi corpuri ca sculptorii, numai că pictorii şi sculptorii ştiu sa picteze şi să sculpteze imaginile respective, în timp ce noi le purtăm în sufletul nostru neexprimate. Se crede că oricine ar fi putut imagina o Madonă a lui Rafael; şi că Rafael a fost Rafael doar prin îndemînarea mecanică de a fi fixat-o pe pînză. Nimic mai fals. Lumea pe care o intuim de obicei e puţin lucru şi se traduce în expresii neînsemnate, care devin încet, încet mai mari şi mai ample numai prin concentrarea spirituală creseîndă în unele momente particulare. Sînt cuvintele interioare pe care ni le spunem nouă înşine, judecăţile pe care le exprimăm fără a vorbi: „iată un om, iată un cal, acest lucru e greu, acesta e aspru, acesta îmi place, etc, etc", sau este o izbucnire de lumină şi culori care din punct de vedere pictural n-ar putea să aibă o altă expresie mai sinceră şi mai proprie decît un amestec confuz, din care abia se conturează cîteva trăsături particulare distinctive. Aceasta, şi nu altceva, posedăm în viaţa noastră obişnuită, şi aceasta constituie baza acţiunilor noastre obişnuite. Este indicele unei cărţi: sînt, aşa cum s-a spus, etichetele pe care le-am lipit pe lucruri şi care ţin locul acestora: indici şi etichete (expresii şi ele) suficiente pentru micile nevoi şi micile acţiuni. Dar, din cînd în cînd, de la indice trecem la carte, de la etichetă la lucru, sau de la micile intuiţii la cele mai mari, la cele foarte mari şi la cele desăvîrşite. Iar trecerea este uneori departe de a fi uşoară. S-a observat de cei care au cercetat mai bine psihologia artiştilor că atunci cînd de la o privire rapidă asupra unei persoane unul din aceştia apucă s-o intuiască cu adevărat, ca să-i facă, de exemplu, portretul, atunci viziunea aceea obişnuită, care părea atît de vie şi de clară, se dovedeşte a fi aproape nimic: el îşi dă seama că posedă, cel mult, cîteva trăsături superficiale, care nu ajung nici măcar pentru o caricatură; persoana căreia urmează să-i facă portretul i se arată artistului ca o lume ce trebuie descoperită. Iar Michelangelo spunea căᵥ„se pictează cu

creierul, nu cu mîinile"; şi Leonardo îl scandaliza pe stareţul mănăstirii Santa Măria delle Grazie pentru că sta zile întregi în faţa *Cinei cea de taină* fără să pună mina pe pensulă şi spunînd că „spiritele înalte cu cît lucrează mai puţin cu atît mai mult se străduiesc, căutînd cu mintea invenţia". Pictorul e pictor fiindcă vede ceea ce alţii simt doar, sau întrezăresc, dar nu

văd. Credem că vedem un surîs, dar în realitate avem despre el doar o vagă indicație, nu observăm toate trăsăturile caracteristice din care rezultă, aşa cum le observă pictorul, după ce a lucrat asupra lui, şi care tocmai de aceea poate să-l fixeze în toată plenitudinea în mod desăvîrşit pe pînză. Chiar şi despre prietenul nostru cel mai intim, despre cel ce stă alături de noi în fiecare zi şi în fiecare ceas, nu avem intuitiv decît cîteva trăsături ale fizionomiei, prin care putem să-l distingem de alții. Mai puțin uşoară este iluzia în privința expresiilor muzicale; fiindcă oricui i s-ar părea ciudat să spună că la motivul care există deja în sufletul cuiva, care nu e compozitor, compozitorul n-ar face altceva decît să-i adauge sau să-i lipească notele; ca şi cum intuiția lui Beethoven n-ar fi, de exemplu, *Simfonia a IX-a* iar *Simfonia a IX-a* n-ar fi intuiția sa. După cum cel care-şi face iluzii asupra cantității propriilor lui bogății materiale este dezmințit de aritmetică, care-i spune exact la cît se ridică ele; tot astfel şi cel care-şi face iluzii asupra bogăției propriilor gînduri şi propriilor imagini este readus la realitate de îndată ce e constrîns să treacă „puntea măgarului" — expresia. „Numărați", îi spunem primului; „Vorbiți, iată un creion şi desenați, expri-mați-vă", vom spune celuilalt.
In definitiv, fiecare dintre noi este puțin pictor, sculptor, muzician, poet, prozator: dar cît de puțin în raport cu cei care sînt numiți astfel tocmai pentru gradul ridicat în care posedă dispozițiile şi energiile cele mai comune ale naturii umane: şi tot atît de puțin cît posedă un pictor din intuițiile şi reprezentările unui poet, sau chiar din ale unui alt pictor. în afara acestora, există numai impresii, senzații, sentimente, impulsuri, emoții sau oricum s-ar chema ceea ce este încă dincoace de spirit, neasimilat de



om, postulat doar pentru comoditatea expunerii; dar inexistent de fapt, dacă a exista înseamnă un act al spiritului. La variantele verbale arătate la început prin care se indică cunoaşterea intuitivă, putem deci adăuga încă una: cunoaşterea intuitivă este cunoaştere expresivă. Independentă şi autonomă față de cunoaşterea prin intelect; indiferentă față de discriminările posterioare dintre realitate şi irealitate şi față de formațiile şi apercepțiile, chiar posterioare, de spațiu şi de timp, intuiția sau reprezentarea se deosebeşte de ceea ce se simte şi se suportă, de unda sau fluxul senzitiv, de materia psihică, ca *formă;* şi această formă, această luare în posesiune este expresia. A intui înseamnă a exprima şi nimic altceva (nimic mai mult, dar şi nimic mai puțin) decît *a exprima.*



**Identitatea dintre intuiție**
**şi expresie**
**Corolare şi clarificări**
**Identitatea dintre artă şi cunoaşterea intuitivă**
**Inexistența unei diferențe specifice**

# II

## INTUIȚIA ŞI ARTA

înainte de a trece mai departe ni se pare potrivit să tragem unele concluzii din ceea ce s-a stabilit şi să adăugăm
unele lămuriri.
Noi am identificat fără ocol cunoaşterea intuitivă sau expresivă cu faptul estetic sau artistic, luînd operele de artă drept exemple de cunoaştere intuitivă şi atribuindu-le acestora caracterele celorlalte. Dar identificării pe care am făcut-o i se opune o concepție, îmbrățişată larg chiar şi de filozofi, care consideră arta drept o intuiție de o calitate cu totul proprie. Să admitem (se zice) că arta ar fi intuiție; dar intuiția nu e totdeauna artă: intuiția artistică este o specie particulară care se deosebeşte printr-un ceva *In plus* față de intuiție în general.
Prin ce se deosebeşte, în ce constă acest plus nimeni n-a ştiut niciodată să stabilească. Uneori s-a crezut că arta ar fi nu simpla intuiție, ci aproape intuiția unei intuiții; în acelaşi fel cum conceptul ştiințific ar fi nu conceptul vulgar, ci conceptul unui concept. Omul, aşadar, s-ar ridica la artă obiectivînd, nu senzațiile, cum se întîmplă în intuiția comună, ci intuiția însăşi. Numai că acest proces de ridicare la puterea a doua nu are loc, iar comparația cu conceptul

vulgar şi cu cel ştiinţific nu spune ceea ce am vrea noi să spunem prin el, din simplul motiv că nu e adevărat că un concept ştiinţific ar fi conceptul unui concept. Comparaţia respectivă spune, de fapt, tocmai contrariul. Conceptul vulgar, dacă e concept şi nu simplă reprezentare, este un



concept perfect oricît ar fi de sărac şi de limitat. Reprezentărilor, ştiinţa le substituie conceptele, conceptelor sărace şi limitate le adaugă şi le suprapune altele mai largi şi cuprinzătoare, descoperind mereu noi legături; dar metoda ei nu se deosebeşte de cea prin care se formează cea din urmă dintre noţiuni în creierul celui mai umil dintre oameni. Ceea ce în mod comun se numeşte, prin antonomază, artă, surprinde intuiţii mai vaste şi mai complexe decît cele care există în mod obişnuit, dar intuieşte tot senzaţii şi impresii: este expresie a unor impresii, nu expresie a expresiei.

Din acelaşi motiv nu se poate admite că intuiţia, numită de obicei artistică, s-ar deosebi de cea obişnuită ca fiind o intuiţie intensivă. Ar fi aşa dacă ar acţiona în mod diferit asupra unei materii similare. Dar întrucît activitatea artistică se desfăşoară în domenii mai largi şi cu toate acestea printr-o metodă care nu diferă de cea a intuiţiei comune, deosebirea dintre una şi cealaltă nu e intensivă ci extensivă. Intuiţia unui cîntec popular de dragoste extrem de simplu, care ar spune acelaşi lucru sau ceva mai mult decît o declaraţie de dragoste la fel cu atîtea altele care ies din gura a mii de oameni obişnuiţi în orice clipă, poate fi din punct de vedere intensiv, perfectă în biata ei simplicitate, deşi, din punct de vedere extensiv, este foarte redusă în comparaţie cu complexa intuiţie a unui cînt de dragoste al lui Giacomo Leopardi.

Toată diferenţa este deci cantitativă şi, ca atare, indiferentă filozofiei, *scientia qualitatum.* Există unii care posedă o mai mare aptitudine şi o mai frecventă dispoziţie decît alţii de a exprima din plin anumite stări sufleteşti complexe; ei se numesc, în limbajul curent, artişti: unele expresii, foarte complicate şi dificile, se obţin mai rar, şi ele se numesc opere de artă.Limitele expresiilor-intuiţii, care se numesc artă, în raport cu cele care în mod comun se numesc nonartă, sînt empirice: este imposibil să le definim. O epigramă aparţine artei: de ce nu şi un simplu cuvînt? O nuvelă aparţine artei: de ce nu şi o notă de ziar asupra unui fapt divers? Un peisaj aparţine artei: de ce nu şi o schiţă topografică? Profesorul de filozofie din comedia



**Inexistenţa uael diferenţe de intensitate**
**Diferenţa extensivă şl empirică**



**Senini artistic**

lui Moliere avea dreptate: „ori de cîte ori se vorbeşte, se face proză". Dar vor exista veşnic unii şcolari care,' ca şi *Monsieur* Jourdain, se vor minuna de a fi făcut proză timp de patruzeci de ani fără să ştie acest lucru, şi le va fi greu să se convingă că atunci cînd îl cheamă pe servitorul Jean să le aducă papucii, nu fac altceva decît tot „proză".

Noi trebuie să susţinem ferm identificarea pe care am stabilit-o, fiindcă faptul de a fi despărţit arta de viaţa spirituală comună, de a fi făcut din ea nu ştiu ce cerc aristocratic sau ce exerciţiu straniu, a fost printre principalele cauze care au împiedicat estetica, ştiinţa artei, de a ajunge la adevărata ei natură, la adevăratele ei rădăcini din sufle-tu] omenesc. După cum nimeni nu se minunează atunci cînd învaţă din fiziologie că orice celulă este organism şi orice organism este o celulă sau o sinteză de celule; după cum nimeni nu se miră că găseşte într-un munte înalt aceleaşi elemente chimice constitutive ca şi într-o pietricică sau fragment; după cum nu există o fiziologie a animalelor mici şi o alta a celor mari, sau o chimie a pietrelor şi o alta a munţilor; tot aşa nu există o ştiinţă a intuiţiei mici şi o alta a celei mari, una a intuiţiei comune şi alta a celei artistice, ci o singură estetică, ştiinţă a cunoaşterii intuitive sau expresive, care este faptul estetic sau artistic. Şi această estetică este într-adevăr analogă logicii care cuprinde, ca fiind lucruri de aceeaşi natură, formarea celui mai mic şi obişnuit concept şi construcţia

celui mai complicat sistem ştiinţific şi filozofic.
Nimic mai mult decît o diferenţă cantitativă putem admite şi în stabilirea semnificaţiei cuvîntului *geniu,* sau geniu artistic, faţă de nongeniu, faţă de omul comun. Se spune că marii artişti ne descoperă pe noi nouă înşine. Dar cum ar fi posibil acest lucru dacă n-ar exista o identitate de natură între fantezia noastră şi a lor şi dacă diferenţa n-ar fi doar de ordinul cantităţii? în loc de *poeta nascitur* ar trebui să se spună *homo nascitur poeta:* poeţi mici unii, poeţi mari ceilalţi. Faptul de a fi făcut din această diferenţă cantitativă o diferenţă calitativă a dat naştere cultului şi superstiţiei geniului, uitîndu-se că genialitatea nu e ceva venit din cer, ci e umanitatea însăşi. Omul de geniu care-şi

dă aere sau ajunge să fie înfăţişat ca îndepărtat de umanitate îşi găseşte pedeapsa devenind sau părînd întrucîtva ridicol. Aşa este *geniul* din perioada romantică, aşa este *supraomul* vremurilor noastre.
Dar (e bine să menţionăm aceasta aici) cei care atribuie geniului artistic drept calitate esenţială inconştienţa, îl fac apoi să se prăbuşească din înălţarea lui deasupra omenirii pînă jos dedesubtul ei. Genialitatea intuitivă sau artistică, ca orice formă de activitate omenească, este întotdeauna conştientă; altfel ar fi un mecanism orb. Ceea ce poate lipsi geniului artistic este numai conştiinţa *reflectată,* conştiinţa adăugată lui a istoricului sau a criticului, care nu-i este esenţială.
Una dintre problemele cele mai dezbătute în estetică este relaţia dintre materie şi formă, sau, cum se spune de obicei, dintre *conţinut* şi *formă.* Faptul estetic constă oare numai în conţinut sau numai în formă, sau în ambele la un loc? Problema a avut diferite semnificaţii pe care le vom menţiona pe fiecare la locul ei, dar dacă cuvintele au fost luate în sensul arătat de noi mai sus, dacă prin materie s-a înţeles emoţionalitatea neelaborată estetic sau impresiile, şi prin formă, elaborarea, adică activitatea spirituală a expresiei, judecata noastră nu poate fi îndoielnică. Trebuie să respingem atît teza potrivit căreia actul estetic ar constanumai în conţinut (adică numai în simplele impresii) cît şi cealaltă potrivit căreia el ar consta în adăugarea formei la conţinut, adică în impresii *plus* expresii. In actul estetic, activitatea expresivă nu se adaugă faptului impresiilor, ci acestea sînt elaborate şi formate de ea. Ele reapar în expresie, ca să spunem aşa, ca apa care a fost pusă într-un filtru şi reapare de partea cealaltă, aceeaşi şi totodată diferită de cum era. Actul estetic este, de aceea, formă şi nimic altceva decît formă.
De aici se deduce nu faptul că conţinutul ar fi ceva de prisos (ba el este chiar punctul de plecare necesar al faptului expresiv); ci faptul că de la calităţile conţinutului la cele ale formei nu există trecere. Uneori s-a crezut că, pentru a fi estetic, adică transformabilîn formă, conţinutul ar trebui să aibă unele calităţi determinante sau determinabile. Dar,

**Conţinut şi formă In estetica**

Critica imitării naturii şi a iluziei artistice
dacă ar fi aşa, forma ar fi acelaşi lucru cu materia, expresia cu impresia. Conţinutul este într-adevăr ceea ce se poate transforma în formă, dar pînă ce nu s-a transformat, el nu are calităţi determinabile; despre el noi nu ştim nimic. Devine conţinut estetic nu înainte, ci numai atunci cînd efectiv s-a transformat. Conţinutul estetic a fost definit şi ca *ceea ce interesează,* afirmaţie care nu e falsă, dar care nu spune nimic. Ceea ce interesează, într-adevăr, dar ce anume? Activitatea expresivă? Desigur , dacă aceasta nu s-ar interesa de el, nu l-ar ridica la rangul de formă. Faptul de a se interesa de el este tocmai ridicarea lui la rangul de formă. Dar cuvîntul „interesează" a fost folosit şi cu o altă intenţie nu neîndreptăţită, pe care o vom explica ceva mai departe. Ca şi propoziţia anterioară, teza potrivit căreia arta ar fi *o imitaţie a naturii* are mai multe sensuri. Prin aceste cuvinte, ba sînt afirmate sau cel puţin indicate adevăruri, ba susţinute erori; dar cele mai adeseori, nu exprimă nimic precis. Unul dintre

sensurile îndreptățite din punct de vedere științific îl obținem de îndată ce înțelegem „imitația" ca reprezentare sau intuiție a naturii, formă de cunoaştere. Dar atunci cînd vrem să indicăm acest lucru şi să punem totodată într-o lumină mai puternică caracterul spiritual al procedeului, se dovedeşte îndreptățită şi cealaltă propoziție, anume că arta este *idealizare* sau imitare *ideali-zantâ* a naturii. Dacă prin imitare a naturii înțelegem că arta ar oferi reproduceri mecanice, care constituie duplicate mai mult sau mai puțin perfecte ale unor obiecte naturale, în fața cărora se repetă întocmai tumultul de impresii pe care-l produc obiectele naturale, atunci propoziția este evident eronată. Statuile de ceară pictată, care simulează ființe vii şi din fața cărora ne retragem înspăimîntați în muzeele respective, nu ne trezesc intuiții estetice. Iluzia şi halucinația nu au nici o legătură cu domeniul calm al intuiției artistice. Dacă un artist pictează aspectul unui muzeu cu statui de ceară, dacă un actor înfățişează pe scenă în mod burlesc omul statuie, atunci avem din nou de-a face cu o muncă spirituală şi cu intuiția artistică. Chiar fotografia, dacă are ceva artistic, ea nu are acest ceva decît în măsura în care transmite, chiar numai parțial, intuiția



fotografului, punctul lui de vedere, atitudinea şi situația pe care el s-a străduit să le surprindă. Şi dacă fotografia nu este de loc artă, faptul se întîmplă tocmai pentru că elementul natural rămîne mai mult sau mai puțin de neînlăturat şi insubordonabil: şi într-adevăr, care este fotografia, oricît de reuşită, în fața căreia am putea să încercăm o satisfacție deplină? La care dintre ele un artist n-ar aduce una sau mai multe schimbări şi retuşuri? din care n-ar scoate sau căreia nu i-ar adăuga ceva?

Din faptul de a nu fi recunoscut exact caracterul teoretic al intuiției simple, pe care o deosebim astfel de cunoaşterea prin intelect ca şi de percepție ; de a fi crezut că numai cea prin intelect sau,'cel mult, că şi percepția este cunoaştere, a apărut afirmația, atît de mult repetată, că arta nu este cunoaştere, că ea nu duce la adevăr, că aparține nu lumii teoretice ci celei sentimentale şi alte lucruri asemănătoare. Am văzut că intuiția este cunoaştere, liberă de concepte şi mai simplă decît aşa-zisa percepție a realului; şi de aceea arta este cunoaştere, este formă, nu ține de sentiment şi de materia psihică. Dacă s-a insistat de atîtea ori şi de către atîția esteticieni spre a se sublinia că arta este *aparență (Schein),* acest lucru s-a produs tocmai pentru că se simțea nevoia de a o deosebi de actul perceptiv mai complicat afirmîndu-i pura intuitivitate. Şi dacă s-a insistat asupra faptului că arta este sentiment, aceasta se • explică din acelaşi motiv: dacă excludem într-adevăr, că conceptul ar putea fi conținut al artei şi dacă excludem în acelaşi sens realitatea istorică ca atare, alt conținut nu rămîne decît realitatea cunoscută pur şi simplu, direct şi nemijlocit, aşa cum se arată în elanul vital, ca *sentiment,* adică, din nou, intuiția pură.

Faptul de a nu fi stabilit bine sau de a fi pierdut din vedere caracterul care deosebeşte expresia de impresie, forma de materie, a generat şi el teoria *simțurilor estetice.*

Această teorie se reduce la eroarea arătată mai sus, de a căuta o trecere de la calitățile conținutului la cele ale formei. De fapt, a întreba care sînt simțurile estetice înseamnă a întreba care impresii sensibile pot intra în expresiile estetice şr care trebuie să intre în ele în mod necesar.

Critica artei concepute ca fapt sentimental şi nu teoretic. Aparența estetică şi sentimentul

Critica teoriei simțurilor estetice



La care trebuie să răspundem imediat: toate impresiile pot să intre în expresii sau formații estetice; dar nici una nu trebuie să intre în mod necesar.

Dante ridică la formă nu numai „dulcea culoare de safir oriental" (impresii vizuale), ci şi impresii tactile sau termice ca „aerul gras" şi „proaspetele pîrîuri" care „usucă tot mai mult" gîtlejul însetatului. Şi este o curioasă iluzie să crezi că o pictură dă impresii pur şi simplu

vizuale. Netezimea catifelată a unui obraz, căldura unui corp tînăr, dulceaţa şi prospeţimea unui fruct, tăişul unei lame ascuţite şi altele, nu sînt impresii pe care le avem chiar de la o pictură? Sînt ele oare vizuale? Ce ar fi o pictură pentru un om ipotetic, care, lipsit de toate sau de multe dintre simţuri, ar dobîndi dintr-o dată numai organul vederii? Tabloul pe care-l avem în faţă şi pe care credem că-l vedem numai cu ochii, i-ar apare doar ca ceva mai mult decît mîzgălelile de pe paleta unui pictor.
Unii, care ţin ferm la caracterul estetic al unor grupuri particulare de impresii (de exemplu al celor vizuale şi celor auditive) şi exclud pe celelalte, admit apoi că, dacă în faptul estetic impresiile vizuale şi auditive intră ca impresii *directe,* cele percepute de alte simţuri intră şi ele, dar numai ca impresii *asociate.* Şi această distincţie este cu totul arbitrară. Expresia estetică este o sinteză, în care e imposibil să se distingă ceea ce e direct de ceea ce e indirect. în ea toate impresiile devin echivalente în măsura în care 7 toate devin estetice. Cine receptează imaginea unui tablou sau a unei poezii, nu are în faţă această imagine ca o serie de impresii, dintre care unele să deţină o prerogativă sau o prioritate faţă de celelalte. Iar despre ceea ce se întîmplă înainte de a o fi receptat nu se ştie nimic; tot aşa cum, pe de altă parte, distincţiile care se fac ulterior, prin reflecţie, nu se mai referă în nici un fel la artă ca atare.
Doctrina simţurilor estetice a fost prezentată şi în alt mod: ca o încercare de a stabili care organe fiziologice sînt necesare pentru faptul estetic. Organul sau aparatul fiziologic nu e altceva decît un complex de celule grupate în cutare sau cutare fel, dispuse în cutare sau cutare mod;
el nu este, adică un fapt sau un concept pur fizic şi natural. Dar expresia nu cunoaşte fapte fiziologice; ea îşi are punctul de pornire în impresii, iar drumul fiziologip prin care acestea ajung în spirit îi este cu totul indiferent} O cale sau alta e totuna: e de ajuns să fie impresii. ""
Desigur, lipsa unor organe sau a unor complexe de celule împiedică producerea unor impresii (afară dacă, printr-un . fel de compensaţie organică, ele nu se obţin pe altă cale). Orbul din naştere nu poate intui şi exprima lumina. Dar impresiile nu sînt condiţionate numai de organ, ci şi de stimulii care acţionează asupra organului*' Cine nu a avut niciodată impresia mării nu va şti niciodată s-o exprime; ' şi cine n-a avut impresia vieţii din societatea înaltă sau a luptei politice nu va exprima niciodată nici pe una nici pe cealaltă. Acest lucru nu stabileşte o dependenţă a funcţiei expresive de stimul sau de organ, ci este repetarea a ceea ce ştim deja: expresia presupune impresia, şi expresiile particulare presupun impresii particulare. De altfel orice impresie exclude pe celelalte în momentul în care ea domină; -şi tot aşa orice expresie.
Un alt corolar al concepţiei despre expresie ca activitate este *indivizibilitatea* operei de artă. Orice expresie este o expresie unică. Activitatea estetică este fuziunea impresiilor într-un tot organic. Tocmai lucrul acesta au vrut să-l precizeze toţi cei ce au spus că opera de artă trebuie să aibă *unitate* sau, ceea ce este acelaşi lucru, *unitate in varietate.* Expresia este o sinteză a variatului sau a multiplului în unul.
S-ar părea că acestei afirmaţii i se opune faptul că noi dividem opera artistică în părţile ei: un poem în scene, episoade, similitudini, sentinţe, sau un tablou în figuri şi obiecte, luate fiecare în parte, în fundal, în prim-plan şi aşa mai departe. Dar această diviziune anulează opera, aşa cum diviziunea organismului în inimă, creier, nervi, muşchi şi altele transformă ceea ce e viu într-un cadavru. Este adevărat că există organisme la care diviziunea dă loc la mai multe fiinţe vii, dar în asemenea caz, şi transferînd analogia la faptul estetic, trebuie conchis că e vorba de
O

**Unitatea şl indivizibilitatea operei de arta**



multiplicitate de germeni vitali şi de o rapidă reelaborare a fiecărei părţi în noi expresii unice. Se va observa că expresia răsare uneori din alte expresii: există expresii simple şi expresii compuse. O oarecare diferenţă trebuie totuşi recunoscută între *eureka* cu care Arhi-mede îşi

exprima întreaga bucurie pentru descoperirea făcută şi actul expresiv (ba chiar cele cinci acte) ale unei tragedii clasice. Dar nu: expresia izvorăşte întotdeauna direct din impresii. Cel care concepe o tragedie pune, ca să spunem aşa, într-un mare creuzet- o mare cantitate de impresii; expresiile înseşi, concepute altă dată, sînt retopite împreună cu cele noi într-o masă unică; la fel cum într-un cuptor de topit se pot arunca bucăți informe de bronz şi statuete extrem de cizelate. Pentru a se obține o nouă statuie, statuetele cele mai cizelate trebuie să se topească la fel cu bucățile informe. Vechile expresii trebuie să coboare din nou la nivelul de impresii ca să poată fi sintetizate cu celelalte într-o nouă şi unică expresie.
Elaborînd impresiile, omul *se eliberează* de ele. Obiec-tivîndu-le, le îndepărtează de el şi le devine superior. Funcția eliberatoare şi purificatoare a artei este un alt aspect şi un alt mod de formulare a caracterului ei de activitate. Activitatea este eliberatoare tocmai pentru că alungă pasivitatea.
Astfel se explică de ce artiştilor li se atribuie rînd pe rînd o maximă sensibilitate sau forță a pasiunii, şi o maximă insensibilitate sau olimpică *seninătate.* Ambele calificative se conciliază între ele fiindcă nu se aplică aceluiaşi obiect. Sensibilitatea sau *forța pasiunii* se referă la bogata materie pe care artistul o primeşte în sufletul său; insensibilitatea sau seninătatea la forma în care el supune şi domină tumultul de senzații şi pasiuni.

## III

## ARTA ŞI FILOZOFIA

Cele două forme de cunoaştere, estetică şi intelectivă sau conceptuală sînt destul de diferite, dar nu sînt rupte şi disparate una de alta, ca două forțe care să tragă fiecare în altă parte. Dacă am demonstrat că forma estetică este cu totul independentă de cea intelectivă şi se susține singură, fără nici un sprijin din afară, n-am spus însă că cea intelectivă poate sta fără cea estetică. Această reciprocă n-ar fi adevărată.
Ce este cunoaşterea prin concepte? Este cunoaşterea legăturilor dintre lucruri şi lucrurile sînt intuiții. Fără intuiții nu sînt posibile conceptele, aşa cum fără materia impresiilor nu e posibilă intuiția însăşi. Intuițiile sînt: acest fluviu, acest lac, acest pîrîiaş, această ploaie,acest pahar cu apă; conceptul este: apa, nu aceasta sau acea apariție şi caz particular, ci apa în general, în orice timp şi loc s-ar afla ea; materie a unor intuiții infinite, dar a unui concept unic şi constant.
Numai că conceptul, universalul, dacă, pe de o parte, nu mai e intuiție, pe de altă parte este, şi nu poate să nu fie intuiție. Chiar şi omul care gîndeşte, în măsura în care o face, are impresii şi afecte: impresiile şi afectele sale nu vor fi acelea ale omului care nu e filozof, nu vor fi dragostea sau ura pentru anumite obiecte sau indivizi, ci *efortul însuşi al gindirii,* cu durerea şi bucuria, dragostea şi ura care sînt unite cu el; efort care, spre a deveni obiectiv în fața spiritului, nu poate să nu ia forma intuitivă.
**Legătura indi-golubilă dintre cunoaşterea in-**
**" cea**

CrltlcB **negirl-lor** acestei teze

A vorbi nu înseamnă a gîndi logic, dar a *gîndi logic* înseamnă,
totodată, *a corbi.*
Că gîndirea nu poate exista fără vorbire este un adevăr general recunoscut. Negările acestei teze se bazează toate pe neînțelegeri şi erori.
O primă neînțelegere este a celor care observă că se poate gîndi de asemenea cu figuri geometrice, cifre algebrice, semne ideografice, fără nici un cuvînt, nici chiar pronunțat în tăcere şi aproape insesizabil în tine însuți; că există limbi în care cuvîntul, semnul fonic nu exprimă nimic dacă nu priveşti şi semnul scris, şi aşa mai departe. Dar cînd am spus „a vorbi", noi am vrut să folosim o sinecdocă şi să înțelegem în mod general „expresie", care, aşa cum am arătat, nu se rezumă exclusiv la expresia aşa-zis verbală. Poate să fie sau nu adevărat că

unele concepte pot fi gîndite fără manifestări fonice, dar *înseşi* exemplele aduse împotrivă dovedesc că acele concepte nu există niciodată fără expresii.
Alţii invocă faptul că animalele sau anumite animale gîndesc şi raţionează fără să vorbească. Acum, dacă gîndesc, cum şi ce gîndesc animalele, dacă ele sînt oameni rudimentari şi aproape sălbatici, rezistenţi la civilizaţie, mai degrabă decît nişte maşini fiziologice cum voiau vechii spiritualişti, toate acestea, în momentul de faţă, pot să nu ne privească. Atunci cînd filozoful vorbeşte de natura animală, brutală, impulsivă, instinctivă şi altele, nu se bazează pe supoziţii de acest fel referitoare la cîini sau pisici, lei sau furnici, ci pe observarea a ceea ce este animalic şi brutal în om: a limitei sau bazei animalice pe care o surprindem în noi înşine. Dacă animalele, luate în parte, cîini sau pisici, lei sau furnici, pot să aibă ceva din activitatea omului, cu atît mai bine sau cu atît mai rău pentru ele: asta ar însemna că şi în cazul lor ar trebui să se vorbească nu despre „natură" în sens total, ci despre o bază animalică, mai largă şi mai apăsătoare poate decît cea a omului. Şi presupunînd de asemenea că animalele gîndesc şi formează concepte, ce ne-ar îndreptăţi să credem, în planul supoziţiei, că ele ar face acest lucru fără expresii corespunzătoare? Analogia cu omul, cunoaşterea spiritului,

psihologia umană, care slujeşte drept instrument tuturor presupunerilor cu privire la psihologia animală, ne-ar con-strînge în schimb la ipoteza că dacă gîndesc în vreun fel, apoi şi vorbesc în vreun fel.
Din psihologia umană, din cea literară chiar, provine cealaltă obiecţie, anume că conceptul poate exista fără cuvînt, căci nu încape îndoială că fiecare dintre noi admite şi cunoaşte cărţi *gîndite bine şi scrise prost:* o gîndire deci, care rămîne gîndire dincolo de expresie sau în *pofida* expresiei defectuoase. Dar cînd discutăm despre cărţi gîndite bine şi scrise prost, nu putem înţelege altceva decît că în acele cărţi există părţi, pagini, fraze sau propoziţiuni gîndite bine şi scrise bine şi altele, poate chiar cele mai puţin importante, gîndite prost şi scrise prost, care nu sînt gîndite într-adevăr şi deci nu sînt exprimate într-adevăr. *Ştiinţa nouă* a lui Vico, acolo unde este scrisă într-adevăr rău este şi gîndită rău. Iar dacă de la volume groase trecem la o scurtă propoziţiune, eroarea sau inexactitatea respectivă sare în ochi. Cum s-ar putea ca o propoziţiune să fie gîndită clar şi să fie scrisă confuz?
Ceea ce se poate admite totuşi este că uneori noi avem gînduri (concepte) într-o formă intuitivă, care este o expresie prescurtată sau mai bine zis proprie şi suficientă nouă, dar insuficientă spre a fi comunicată cu uşurinţă unei alte persoane anumite, sau mai multor persoane anumite. De unde se spune inexact că avem gîndul şi nu expresia; cînd ar trebui să se spună de fapt că avem, într-adevăr, expresia, dar o expresie care nu e încă uşor comunicabilă. Ceea ce este, de altfel, un fapt destul de schimbător şi relativ: există întotdeauna cineva care prinde din zbor gîndul nostru şi îl preferă în forma aceea abreviată, dar s-ar plictisi de o alta mai dezvoltată, plăcută în schimb altora. Cu alte cuvinte, gîndirea, considerată din punct de vedere logic şi abstract, poate să fie aproximativ aceeaşi, dar din punct de vedere estetic este vorba de două intuiţii sau expresii diferite, în fiecare dintre ele intrînd elemente psihice diferite. Acelaşi argument poate servi pentru a distruge sau a interpreta corect distincţia cu totul empirică dintre limbajul *intern* şi limbajul *extern.*

**Arta ţi ştiinţă**

Conţinut **şi** formă: **altă** semnificaţie. **Proză şi poezie**

**TEORIE**

Manifestările cele mai înalte, vîrfurile care strălucesc de la distanţă ale cunoaşterii intuitive şi ale cunoaşterii intelectuale se numesc, după cum ştim, artă şi ştiinţă. Arta şi ştiinţa sînt, deci, distincte şi în acelaşi timp legate între ele: coincid printr-o latură a lor, care este latura estetică. Orice operă de ştiinţă este totodată operă de artă. Latura estetică va putea rămîne mai puţin observată, atunci cînd mintea noastră este în întregime prinsă de efortul de a înţelege

gîndirea savantului şi de a-i cerceta valoarea de adevăr. Dar ea nu mai rămîne neobservată atunci cînd de la activitatea de înțelegere trecem la cea de contemplare şi vedem acea gîndire sau dezvoltîndu-ni-se în fața, limpede, netă, bine conturată, fără cuvinte de prisos, fără cuvinte nepotrivite ei, cu ritm şi intonație adecvate: sau din contră confuz, rupt, încîlcit, hurducat. Şi marii gînditori sînt admirați uneori ca mari scriitori, pe cînd alți gînditori, şi ei mari, rămîn scriitori mai mult sau mai puțin fragmentari, chiar dacăfragmentele lor constituie opere armonioase, coerente şi perfecte.
Gînditorilor şi oamenilor de ştiință li se iartă să fie scriitori mediocri: fragmentele, sclipirile, ne consolează de lipsa întregului, fiindcă este cu mult mai uşor ca din-tr-un fragment genial să extragi o compoziție bine ordonată, dintr-o scînteie să descătuşezi flacăra, decît să ajungi la descoperirea genială. Dar cum să li se ierte artiştilor propriu-zişi că se exprimă mediocru? *Mediocribus esse poetis non dii, non homines, non concessere columnae.* Poetului, pictorului căruia îi lipseşte forma, îi lipseşte totul fiindcă lipseşte *el însuşi.* Materia poetică se află în sufletul tuturor, numai expresia, adică forma, îl face pe poet. Şi aci se află adevărul tezei care neagă artei orice conținut, înțelegîndu-se prin conținut tocmai conceptul intelectual. în acest sens, considerînd „conținutul" egal cu „conceptul", este foarte exact nu numai că arta nu constă în conținut, ci că ea *nu are conținut.*
Chiar şi deosebirea dintre *poezie* şi *proză* nu se verifică decît în deosebirea dintre artă şi ştiință. Încă din antichitate s-a observat că respectiva deosebire nu putea să se bazeze pe elemente exterioare, ca ritmul şi metrul,

forma liberă şi cea legată de rimă; şi că ea era, în schimb, de natură cu totul internă. Poezia este limbajul sentimentului: proza, al intelectului; dar întrucît intelectul, în existența lui concretă şi în realitatea lui este şi sentiment, orice proză are o latură de poezie.
Raportul dintre cunoaşterea intuitivă sau expresie şi cunoaşterea intelectuală sau concept, dintre artă şi ştiință, dintre poezie şi proză nu poate fi arătat altfel decît spunînd că are *două trepte.* Prima treaptă este expresia, a doua este conceptul: una poate exista fără cealaltă, dar cea de-a doua nu poate exista fără prima. Există poezie fără proză, dar nu există proză fără poezie. Expresia este, într-adevăr, prima afirmare a activității umane. Poezia este „limba maternă a genului uman" ; primii oameni,, au fost de la natură poeți sublimi". Fapt care este recunoscut şi în alt fel de toți cei care observă că trecerea de la psihic la spirit, de la sensibilitatea animală la activitatea umană se realizează cu ajutorul limbajului (şi, ar trebui să spună, al intuiției sau expresiei în general). Numai că ni se pare puțin exact să se spună, după cum se obişnuieşte, că limbajul sau expresia este veriga *intermediară* între ceea ce este natură şi umanitate, aproape un amestec din amîn-două. Unde apare umanitatea, naturalul a şi dispărut; omul care se exprimă iese imediat din starea naturală, dar iese din ea, nu stă jumătate înăuntru şi jumătate afară, cum ar arăta imaginea verigii intermediare.
In afara acestor două forme, spiritul cognitiv nu are altele. Intuiția şi conceptul îl epuizează complet. în trecerea de la una la alta şi în trecerea înapoi de la cea de a doua la prima se desfăşoară întreaga viață teoretică a omului.
Inexact este socotită ca o a treia formă teoretică *isto-ricitatea.* Aceasta nu e formă, ci conținut: ca formă nu e altceva decît intuiție sau fapt estetic. Istoria nu caută legi şi nici nu făureşte concepte; nu induce şi nu deduce; este îndreptată *ad narrandum, non ad demonstrandum;* nu construieşte universalii şi abstracții ci înşiră intuiții. Acesta este domeniul ei, adică *individuum omnimode de-*
Raportul **dintre prima şi a doua treaptă**
**Inexistenta altor forme de cunoaştere**
**Igtoricitatea. Identitate şi diferență în raport cu** arta
**7***

*terminatum* care este şi domeniul artei. Istoria se reduce de aceea la conceptul general al artei.

Contra acestei teze dovedindu-se imposibil de a născoci o a treia formă cognitivă, s-au ridicat obiecții care ar avea ca urmare asocierea istoriei la cunoaşterea inte-lectivă sau ştiințifică. Obiecții determinate, iscate, pe de o parte, de prejudecata că istoriei i s-ar ştirbi ceva din valoare şi demnitate dacă i s-ar nega caracterul de ştiință (naturală); şi, pe de altă parte, de o falsă idee asupra artei, concepută nu ca formă teoretică esențială, ci ca un divertisment, ceva de prisos, ceva frivol. Fără să deschidem din nou un proces îndelungat şi mult dezbătut, pe care, în ceea ce ne priveşte, îl considerăm închis, ne vom referi aici doar la un sofism care a avut succes şi care este repetat încă, urmărind să dovedească natura logică şi ştiințifică a istoriei. Sofismul constă în a admite că cunoaşterea istorică are ca obiect individualul, dar nu reprezentarea (se adaugă), ci conceptul individualului; de unde se trage concluzia că istoria ar fi şi ea cunoaştere logică sau ştiințifică. Istoria, la urma urmei, ar elabora conceptul unui personaj , al lui Carol cel Mare sau Napoleon, al unei epoci, al Renaşterii sau al Reformei, al unui eveniment, al Revoluției Franceze sau al Unificării Italiei, în acelaşi fel cum geometria elaborează conceptele formelor spațiale sau estetica pe cel al expresiei. Dar nimic din toate acestea nu e exact; istoria nu poate altceva decît să prezinte pe Napoleon şi Carol cel Mare, Renaşterea şi Reforma, Revoluția •} Franceză şi Unificarea Italiei, fapte individuale, în fizio-[!?] nomia lor individuală, adică tocmai în sensul în care logicienii spun că nu avem un concept al individualului, ci numai reprezentarea lui. Aşa-zisul concept al individualului este întotdeauna concept universal sau general; bogat în note caracteristice,foarte bogat dacă vreți, dar oricît de bogat ar fi, incapabil de a atinge acea individualitate pe care cunoaşterea istorică, în calitate de cunoaştere estetică, o poate atinge numai ea.

Pentru a înțelege în ce mod în cadrul artei în general cunoaşterea istorică se deosebeşte de cea artistică în sens restrîns, trebuie să amintim ceea ce am observat în pri-



vința caracterului ideal al intuiției sau primei percepții, în care totul este real şi de aceea nimic nu e real. Într-un stadiu ulterior, spiritul formează conceptele de extern şi intern, de întîmplat şi de dorit, de obiect şi de subiect şi aşa mai departe, adică distinge intuiția istorică de cea nonistorică, cea *reală* de cea *ireală,* capacitatea imaginativă reală de cea pură, chiar şi faptele interne, ceea ce se doreşte şi se visează, castelele în Spania şi Țara minunilor îşi au realitatea lor; chiar şi psihicul îşi are istoria lui. în biografia unui individ intră ca fapte reale şi iluziile lui. Dar istoria unui psihic individual este istorie, fiindcă deosebirea dintre real şi ireal acționează aici mereu chiar şi atunci cînd realul sînt iluziile înseşi. Numai că, în istorie, astfel de concepte distinctive nu se prezintă precum conceptele în ştiință, ci mai degrabă precum acelea pe care le-am văzut dizolvîndu-se şi topindu-se în intuițiile estetice, deşi în cazul acesta ele au un relief cu totul propriu. Istoria nu construieşte conceptele realului şi ale irealului, ci le foloseşte; istoria, deci, nu este teoria istoriei. Pentru a recunoaşte dacă un fapt din viața noastră a fost real sau imaginar nu e de ajuns simpla analiză conceptuală: în fața minții trebuie reproduse în modul cel mai complet intuițiile, aşa cum erau în momentul în care s-au produs. Istoricitatea se deosebeşte în concret de pura fantezie ca o intuiție oarecare de o altă intuiție oarecare: în memorie.

Acolo unde aceasta nu ajunge, unde nuanțele intuițiilor reale şi ale celor ireale sînt atît de fine şi de imperceptibile încît se confundă unele cu altele, sau trebuie să renunți, cel puțin provizoriu, la a şti ce se petrece în realitate (renunțare la care recurgem adesea), sau trebuie să recurgi la presupunere, la verosimil, la probabilitate. Principiul verosimilului şi al probabilității domină, într-adevăr, întreaga critică istorică. Examinarea izvoarelor şi a autorităților este îndreptată spre stabilirea mărturiilor celor mai demne de crezare. Şi care sînt oare mărturiile cele mai demne de crezut dacă nu tocmai cele ale celor mai buni observatori, adică ale celor mai buni memora-

tori şi care (asta se înţelege) nu au avut nici intenţia şi nici interesul să falsifice adevărul lucrurilor?
De unde rezultă că scepticului intelectualist îi convine să nege certitudinea oricărei istorii; pentru că certitudinea istoriei este diferită de cea a ştiinţei. Este certitudinea amintirii şi a autorităţii, nu a analizei şi a demonstraţiei. Cine vorbeşte de inducţie, de demonstraţie istorică etc. foloseşte în mod metaforic aceste cuvinte, care dobîn-desc în istorie un sens complet diferit de cel pe care-l au în ştiinţe. Convingerea istoricului este convingerea de nedemonstrat a juratului, care a ascultat martorii, a urmărit atent procesul, şi s-a rugat cerului să-l inspire. Greşeşte, fără îndoială, uneori; dar greşelile reprezintă o minoritate neglijabilă în raport cu cazurile în care se obţine adevărul. Şi de aceea bunul-simţ are dreptate contra intelec-tualiştilor atunci cînd crede în istorie, care nicidecum nu e „poveste ticluită", ci ceea ce individul şi omenirea îşi amintesc despre trecutul lor. Amintire cînd neclară, cînd foarte clară, amintire pe care cu eforturi stăruitoare fiecare îşi propune s-o lărgească şi s-o redea cît mai exact posibil, dar astfel încît să nu se poată lipsi de ea şi care, luată în ansamblu, este bogată în adevăruri. Numai de dragul paradoxurilor s-ar putea îndoi cineva că ar fi existat vreodată Grecia sau Roma, Alexandru sau Cezar, Europa feudală şi o serie de revoluţii care au doborît-o; că la 1 noiembrie 1517 ar fi fost afişate tezele lui Luther pe uşa bisericii din Wittenberg sau că la 14 iulie 1789 ar fi fost cucerită la Paris, Bastilia. „Cum justifici tu toate astea?" întreabă ironic sofistul. Omenirea răspunde. „îmi amintesc".
Lumea faptului întîmplat, a concretului, a istoricului este ceea ce se cheamă lumea realităţii şi a naturii, cuprin-zînd astfel realitatea zisă fizică ca şi cea zisă spirituală şi umană. întreagă această lume este intuiţie; intuiţie istorică, dacă se prezintă ca atare şi în mod realist; intuiţie fantastică sau artistică în sens restrîns, dacă se prezintă sub aspectul posibilului, adică al imaginabilului.
Ştiinţa, adevărata ştiinţă, care nu e intuiţie ci concept, nu individualitate ci universalitate, nu poate fi decît ştiinţă a spiritului, adică a ceea ce realitatea are

universal în ea; filozofia. Dacă, în afară de aceasta, se vorbeşte de *ştiinţe naturale* trebuie notat că ele sînt ştiinţe improprii, adică complexe de cunoştinţe abstractizate şi fixate în mod arbitrar. Aşa-zisele ştiinţe naturale, recunosc, într-adevăr, ele singure că sînt mereu împrejmuite de limite: limite care nu sînt de altfel decît date istorice şi intuitive. Ele calculează, măsoară, stabilesc egalităţi, reguli, făuresc clase şi tipuri, formulează legi, demonstrează în felul lor cum un fapt se naşte din alte fapte; dar toate progresele lor se lovesc de fapte care sînt cunoscute intuitiv şi istoriceşte. Chiar geometria afirmă azi că se bazează în întregime pe ipoteze, spaţiul tridimensional sau euclidian nefiind decît unul dintre spaţiile posibile, care este studiat cu preferinţă faţă de altele numai fiindcă se dovedeşte a fi mai *comod.* Ceea ce este adevăr în ştiinţele naturale este sau filozofie sau fapt istoric; ceea ce există în ele propriu-zis natural este abstracţie şi arbitrar. De îndată ce disciplinele naturale vor să se constituie în ştiinţe perfecte, ele trebuie să iasă din cercul lor şi să treacă la filozofie: ceea ce fac atunci cînd formulează unele concepte, care sînt oricum, numai naturaliste nu sînt: atom fără întindere, eter sau vibraţie, forţă vitală, spaţiu neintuibil şi altele asemănătoare: adevărate şi specifice eforturi filozofice, dacă nu chiar vorbe lipsite de sens. Conceptele naturaliste sînt, fără îndoială, foarte utile; dar din ele nu se poate extrage *sistemul,* care ţine numai de spirit.
Aceste date istorice şi intuitive, ce nu pot fi eliminate din disciplinele naturale, explică,de altfel, nu numai cum, o dată cu progresul cunoaşterii, ceea ce cîndva era considerat drept adevăr coboară, încet, încet la rangul de credinţă mitologică şi iluzii ale închipuirii, ci şi cum printre natu-ralişti există unii care numesc *fapte mitice, expediente verbale, convenţii* tot ceea ce în disciplinele lor constituie fundamentul oricărui raţionament. Iar naturaliştii şi

matematicienii care, nepregătiți, se apucă de studiul energiilor spiritului, introduc şi aici cu uşurință deprinderile lor mentale şi vorbesc în filozofie de convenții care sînt aşa Şi aşa, „cum omul şi le face": ei pretind aşadar că ade-


vărul şi morala sînt convenții, şi că o convenție suprema este spiritul însuşi! Şi totuşi, ca să existe convenții, este necesar să existe ceva asupra căruia nu avem nevoie să convenim, dar care să fie purtătorul însuşi al convenției, şi anume: activitatea spirituală a omului. Caracterul limitat al ştiințelor naturale postulează caracterul nelimitat
al filozofiei.

Ceea ce rămîne precis în urma acestor explicații este că două sînt formele pure sau fundamentale ale cunoaşterii: intuiția şi conceptul; arta, şi ştiința sau filozofia; topind în ele istoria, care este ca o rezultantă a intuiției pusă în contact cu conceptul, adică a artei care, primind în ea diferențierile filozofice, rămîne totuşi ceva concret şi individual. Toate celelalte (ştiințele naturale şi matematice) sînt forme impure: amestec de elemente străine şi de origină practică. Intuiția ne dă lumea, fenomenul; conceptul ne dă numenul, spiritul.

# IV

## ISTORISM ŞI INTELECTUALISM ÎN ESTETICĂ

Aceste raporturi net stabilite între cunoaşterea intuitivă sau estetică şi alte forme fundamentale sau derivate de cunoaştere ne pun în situația de a ne da seama unde se află greşeala unei întregi serii de teorii care au fost prezentate sau se obişnuieşte a fi prezentate drept teorii estetice.

Din înfruntarea între cerințele artei în general şi cele particulare ale istoriei s-a născut teoria (care azi a pierdut teren, dar care a fost dominantă în trecut) a *verosimilului* ca obiect al artei. Fără îndoială, aşa cum se întîmplă de obicei în folosirea propozițiilor eronate, intenția care făcea să se vorbească de verosimil era deseori mult mai sănătoasă decît apare din definiția ce se dă cuvîntului. Prin verosimil unii voiau să înțeleagă, în fond, *coerența* artistică a reprezentării, adică plenitudinea şi eficacitatea, prezența efectivă a acesteia. Cine traduce „verosimil" cu „coerent" va găsi adesea un sens destul de just în discuții, în exemplele şi în judecățile criticilor care folosesc acest cuvînt. Un personaj neverosimil, un final neverosimil de comedie sînt, în realitate, personaje prost conturate, finaluri lipite, fapte nemotivate artistic: chiar zînele şi spiriduşii (după cum s-a spus pe bună dreptate) trebuie să fie verosimili, adică să fie zîne şi spiriduşicu adevărat, intuiții artistice coerente. în loc de verosimil s-a folosit atunci cuvîntul „posibil" r care, după cum am notat în trecere, este sinonim cu intu-ibil sau imaginabil: tot ceea ce este imaginat cu adevărat,

**Critica fere simitului «1**

Critica Ideilor io artă, **a artei** ou teză **i tipicului**


adică în mod coerent este posibil. Dar mai demult, şi nu de către puțini critici şi autori de tratate, prin verosimil s-a înțeles caracterul de credibil istoric, adică acel adevăr istoric care nu e demonstrabil ci ipotetic, nu adevărat ci verosimil; voind să se impună acelaşi caracter şi artei. Cine nu-şi aminteşte în istoria literaturii, de locul important pe care l-a avut critica verosimilului, de exemplu în cazul *Ierusalimului eliberat,* făcută pe baza istoriei cruciadelor, sau a poemelor homerice, pe baza comportărilor verosimile ale împăraților sau regilor?

Alteori s-a cerut artei să reproducă realitatea naturală, adică istoriceşte existentă; este un alt sens eronat pe care-l dobîndeşte doctrina *imitării naturii.* Verismul şi naturalismul au oferit apoi un exemplu de confuzie a faptului estetic pînă chiar şi cu procedeele ştiințelor naturale, invocînd crearea nu ştiu cărui fel de dramă sau roman care ar fi trebuit să fie nu numai de observație,ci nici mai mult nici mai puțin decît *experimental.*

Mult mai frecvente sînt confuziile dintre modul de a şi a proceda al artei şi cel al ştiințelor

filozofice. Astfel s-a considerat ca fiind propriu artei să expună concepte, să unească inteligibilul cu sensibilul, să reprezinte *ideile* sau *universaliile;* şi astfel a fost înlocuită arta cu ştiinţa, adică activitatea artistică în general cu cazul particular în care ea devine estetic-logică. La aceeaşi eroare se reduce teoria artei ca susţinătoare *de teze,* a artei constînd deci într-o reprezentare individuală care să exemplifice legi ştiinţifice. Exemplul, în măsura în care este exemplu, ţine locul lucrului exemplificat, şi aparţine deci modurilor de tratare ştiinţifică, fie ele chiar de caracter popular sau de largă răspîndire.
Acelaşi lucru trebuie spus despre teoria estetică a *tipicului,* cîn'd prin tip se înţelege tocmai, aşa cum se obişnuieşte, abstracţia sau conceptul, şi se afirmă că arta trebuie să facă să strălucească *specia In individ.* Dacă apoi prin tipic se înţelege individualul, se procedează şi aici la o simplă schimbare de cuvinte. A tipiza, va însemna, în acest caz, a caracteriza sau a determina şi reprezenta individualul. Don Quijote este un tip, dar al cui tip este dacă

nu al tuturor Don Quijoţilor? Tip, ca să spunem aşa, al lui însuşi? Al unor concepte abstracte, ca cel al pierderii sensului realului, sau al dragostei pentru glorie, nu, cu siguranţă ; dincolo de astfel de concepte se pot gîndi un număr infinit de personaje care nu sînt Don Quijote. Cu alţi termeni, în expresia unui poet (de exemplu, într-un personaj poetic noi găsim propriile noastre impresii bine determinate şi realizate şi numim tipică acea expresie căreia i-am putea spune pur şi simplu estetică. Tot astfel, s-a vorbit chiar de universalii poetice sau artistice: cu astfel de cuvinte repe-tîndu-se cîndva cerinţa tipicului în artă, iar altcîndva înţe-Jegîndu-se punerea în relief a caracterului spiritual şi ideal al operei artistice, pe care imitaţioniştii, realişti sau verişti, îl ignorau ori îl negau.
Continuînd să corectăm aceste erori sau să clarificăm confuziile, vom nota că esenţă a artei a fost considerat, de asemenea, simbolul. Dar dacă simbolul este conceput ca inseparabil de intuiţia artistică, el este sinonim cu intuiţia însăşi, care are întotdeauna un caracter ideal; nu există în artă un fond dublu, ci un singur fond şi totul în ea este simbolic fiindcă totul e ideal. Dacă apoi simbolul este conceput ca separabil, dacă, pe de o parte, se poate exprima simbolul, şi, pe de altă parte, lucrul simbolizat, se cade din nou în eroarea intelectualistă: acel pretins simbol este expunerea unui concept abstract, este o *alegorie,* este ştiinţă sau artă care maimuţăreşte ştiinţa. Dar trebuie să fim drepţi chiar faţă de alegorie şi să observăm că în anumite cazuri ea apare a fi un lucru cu totul inofensiv. O dată creat *Ierusalimul eliberat,* s-a născocit ulterior alegoria lui; o dată creat *Adone* al lui Marino, poetul lascivităţii a insinuat apoi că ar fi vrut să demonstreze că „plăcerea fără margini se sfîrşeşte în durere"; o dată creată statuia unei femei frumoase, sculptorul poate să-i pună o tăbliţă ca să spună că statuia sa reprezintă *Mila* sau *Bunătatea.* Această alegorie care se adaugă *post festum,* cînd opera este gata realizată, nu alterează opera de artă. Şi atunci ce este ea? Este o expresie *adăugată* extrinsec la o altă expresie. La poemul *Ierusalimul eliberat* se adaugă o pagină de proză care exprimă un alt gînd al poetului; la *Adone se*
Critica **slmDo-lulni şi a alegoriei**

**r**


Oritlcs teortel **genrlUr** artls-tlc« t literare
adaugă un vers sau o strofă care exprimă ceea ce poetul ar vrea să-i lase să înţeleagă pe unii dintre cititorii săi: statuii, nimic altceva decît un cuvînt sau altul: „milă" sau „bunătate".
Dar încununarea desăvîrşită a erorii intelectualiste constă în doctrina genurilor artistice şi literare care circulă încă în tratate şi necăjeşte pe criticii şi istoricii artei. Să-i vedem geneza.

Spiritul uman poate trece de la estetic la logic, tocmai pentru că esteticul este o primă treaptă în raport cu logicul: el poate distruge expresiile, adică gîndirea individualului' prin gîndirea universalului; poate desface faptele expresive în raporturi logice. Că această operaţiune se concretizează la rîndul ei într-o expresie, am demonstrat deja: dar acest lucru nu înseamnă că primele expresii nu au fost distruse: *u* ele au cedat locul noilor expresii estetico-logice. Gînd ne *f* aflăm pe a doua treaptă, prima e părăsită.
Cine intră într-o galerie de tablouri sau cine se apucă să citească o serie de poeme, poate să treacă, după ce a privit şi citit, la investigarea naturii şi a relaţiilor dintre lucrurile exprimate în ele. Astfel, acele tablouri şi acele compoziţii, fiecare din ele fiind un individ inefabil din punct de vedere logic, încep să se dizolve pentru el în universalii şi abstracţii ca *obiceiuri, peisaje,portrete, viaţă domestică, bătălii, animale, flori, fructe, mare, cimpii, lacuri, pustiuri, fapte tragice, comice, de credinţă, de cruzim;, lirice, epice, dramatice, cavalereşti, idilice* etc.; adesea chiar în categorii strict *cantitative,* ca *tablou, statuetă, grup, madrigal, cîntec, sonet, grup de sonete, poezie, poem, nuvelă, roman* etc.
Cînd noi gîndim conceptul de *viaţa, domestică* sau de *cavaleresc,* de *idilic* ori de *cruzime* sau oricare altul dintre conceptele cantitative amintite, faptul expresiv individual, de la care am pornit, a fost abandonat. Din oameni estetici ne-am schimbat în oameni logici; din contemplatori de expresii, în oameni care raţionează. Fireşte că la un altfel de procedeu nu avem nimic de obiectat. Cum s-ar fi născut altfel ştiinţa, care, deşi presupune expresiile estetice, are ca scop propriu al ei să treacă dincolo de ele? Forma logică sau ştiinţifică, ca atare, exclude forma estetică., Cins se


apucă să gîndească ştiinţific, a şi încetat să contemple estetic; deşi gîndirea lui ia în mod necesar la rîndul ei o formă estetică (aşa cum s-a mai spus şi ar fi inutil să repetăm).
Eroarea începe atunci cînd din concept vrem să deducem expresia, iar în faptul care se substituie vrem să regăsim legile faptului substituit; atunci cînd nu se observă distanţa dintre treapta a doua şi prima, şi prin urmare, stînd pe cea de a doua afirmăm că stăm pe prima. Această eroare ia numele de *teorie a genurilor artistice şi literare.* Care este ' forma estetică a vieţii domestice, a cavalerescului, a idilicului, a cruzimii etc? Cum trebuie *reprezentate* aceste conţinuturi? Aceasta este, dezgolită şi redusă la cea mai simplă formă, problema absurdă pe care doctrina genurilor artistice şi literare şi-o propune, şi în asta constă orice căutare de legi sau reguli ale genurilor. Viaţa domestică, cavalerescul, idilicul, cruzimea şi altele nu sînt impresii,' ci concepte; nu conţinuturi, ci forme logico-estetice. Forma nu se poate exprima, fiindcă este ea însăşi expresie. Dar ce sînt oare cuvintele „cruzime", „idilic", cavaleresc", „viaţă domestică" şi altele dacă nu expresii ale acelor concepte?
Chiar şi cele mai rafinate dintre aceste distincţii, chiar cele care au un aspect mai filozofic, nu rezistă la critică; ca şi atunci cînd operele de artă se împart în gen subiectiv şi gen obiectiv, în lirică şi epică, în opere de sentiment şi opere de reprezentare; căci este imposibil să separi, în analiza estetică, latura subiectivă de cea obiectivă, liricul de epic, imaginea sentimentului de cea a lucrurilor.
Din doctrina genurilor artistice şi literare provin acele moduri eronate de judecată şi de critică, datorită cărora în faţa unei opere de artă, în loc să se stabilească dacă este expresivă şi ce anume exprimă, dacă vorbeşte, dacă se bîlbîie sau tace pur şi simplu, se pune întrebarea: este ea conformă legilor poemului epic sau celor ale tragediei, legilor picturii istorice sau ale peisajului? Artiştii, de altfel, oricît au arătat că le accepta în vorbe sau cu prefăcută docilitate, în realitate au dispreţuit întotdeauna aceste *legi ale genurilor.* Orice adevărată operă de artă a violat un

Erori derivate din această teorie în Judeeă-ţile asupra artei

gen stabilit, ajungînd astfel să încurce ideile criticilor, care au fost constrînşi să lărgească genul, fără să poată împiedica, de altfel,ca însuşi genul astfel lărgit să pară apoi prea strimt din cauza apariţiei unor noi opere de artă, urmate, după cum e firesc de noi nedumeriri, noi încurcături şi — noi lărgiri.
Din aceeaşi teorie decurg prejudecăţile din cauza cărora, o vreme (o fi într-adevăr trecută?)se auzeau plîngeri că Italia n-ar avea tragedie (pînă cînd n-a apărut cel ce-i dădu acea coroană, ce-i mai lipsea de pe creştetul ei glorios), iar că Franţa n-ar avea poem epic (pînă la apariţia *Henriadei* care a liniştit ţipetele revendicative ale criticilor). Şi legate de asemenea prejudecăţi sînt elogiile aduse inventatorilor de noi genuri, într-atît îneît a apărut ca o mare ispravă faptul că a fost inventat în secolul al şaptesprezecelea poemul *eroicomic* şi au existat dispute cu privire la autorul invenţiei, ca şi cum ar fi fost vorba de descoperirea Ame-ricii, cînd de fapt operele împodobite cu aceste nume, *(La Secchia rapita — Găleata furată, Lo Sckerno degli Dei — Zeii batjocoriţi* nu erau decît opere născute moarte, fiindcă autorii lor (un mic inconvenient) nu aveau nimic personal şi nou de spus. Mediocrii îşi storceau creierii să inventeze artificial noi genuri: la egloga *pastorală* s-a adăugat egloga *pescărească,* apoi, chiar şi egloga *militară: Aminta* a fost muiată în apa mării şi a devenit *Alceu,* dramă marinărească. Fascinaţi, în fine, de această idee a genurilor, s-au văzut istorici ai literaturii şi artei care pretindeau să facă istoria nu numai a operelor literare şi artistice propriu-zise, ci a acelor goale fantasme care sînt genurile lor şi să prezinte în locul evoluţiei *spiritului artistic, evoluţia genurilor.*
Condamnarea filozofică a genurilor artistice şi literare constă în demonstrarea şi formularea riguroasă a ceea ce activitatea artistică a înfăptuit întotdeauna iar bunul-gust a recunoscut întotdeauna. Ce să-i faci dacă bunul-gust şi faptul real, puse în formule, iau, uneori, aspectul de paradoxuri?
Cine discută despre tragedii, comedii, drame, romane, tablouri de gen, tablouri cu bătălii, peisaje, marine, poeme, mici poeme lirice etc. ca să se facă înţeles, referindu-se

fără nici o pretenţie şi aproximativ la unele grupuri de opere asupra cărora vrea, dintr-un motiv sau altul, să atragă atenţia, cu siguranţă că nu spune nimic eronat din punct de vedere ştiinţific, fiindcă el foloseşte *cuvinte* şi *fraze,* nu stabileşte *definiţii* şi *legi.* Eroarea se produce numai atunci cînd cuvîntului i se atribuie ponderea unei distincţii ştiinţifice; cînd, într-adevăr, cădem cu nevinovăţie în cursa pe care frazeologia aceea obişnuieşte s-o întindă. Să ni se permită o comparaţie. într-o bibliotecă volumele trebuie totuşi orînduite într-un fel oarecare; fapt care se realiza în trecut, de cele mai multe ori, cu ajutorul unei grosolane clasificări pe materii (din care nu lipseau categoria miscela-neelor şi aceea a operelor care nu pot fi clasificate) iar acum se realizează de obicei pe serii editoriale sau pe formate. Cine ar putea nega utilitatea şi necesitatea unor astfel de grupări? Dar ce s-ar spune dacă cineva s-ar apuca să cerceteze serios legile literare ale miscelaneelor şi ale volumelor ne-clasificabile, ale colecţiilor tipărite cu aldine sau bodo-niene, ale raftului A sau raftului B, adică ale acelor grupări cu totul arbitrare şi corespunzătoare doar unei simple nevoi practice de comoditate? Şi totuşi, cine s-ar deda la această treabă ridicolă n-ar face nici mai mult nici mai puţin decît fac, cu toată seriozitatea, cercetătorii *legilor estetice,* care ar trebui să guverneze, după spusele lor, *genurile artistice si literare.*



## ERORI ANALOGE ÎN ISTORIE ŞI ÎN LOGICĂ
Pentru a întări mai bine criticile expuse mai sus, va fi potrivit să aruncăm o privire rapidă asupra erorilor inverse şi analoge, ce se nasc din ignoranţa faţă de natura însăşi a artei şi faţă de situaţia ei în raport cu istoria şi ştiinţa; erori care au dăunat atît teoriei istoriei şi teoriei ştiinţei, cît şi istoriei (sau istoriologiei) şi logicii.

Intelectualismul istoric a deschis drumul numeroaselor cercetări care s-au făcut mai ales de două secole încoace, şi care se reiau mereu în zilele noastre, cu privire la o *filozofie a istoriei,* la o *istorie ideală,* la o *sociologie,* la o *psihologie istorică,* sau oricum s-ar înfăţişa şi s-ar intitula o astfel de ştiinţă care să-şi propună să extragă legi şi concepte universale din istorie. De ce natură trebuie să fie aceste legi şi aceste universalii? Legi istorice şi concepte istorice? în asemeneacaz, este suficientă o critică elementară a cunoaşterii ca să se demonstreze absurdul unei astfel de cercetări. O *lege istorică,* un *concept istoric* (cînd astfel de vorbe nu sînt simple metafore şi uzanţe lingvistice) sînt adevărate contradicţii în termeni: adjectivul repugnă substantivului tot atît ca în expresiile „cantitate calitativă" sau „monism pluralist". Istoria implică concretul şi individualitatea; legea şi conceptul, abstractul şi universalitatea. Dacă apoi se renunţă la pretenţia de a scoate din istorie legi şi concepte *istorice* şi se vrea în schimb să se restrîngă cercetarea la legi şi concepte fără vreun adjectiv, nu se spun, fireşte, vorbe goale dar ştiinţa care se va obţine va



fi nu o filozofie a istoriei, ci de la caz la caz, sau filozofia în unitatea ei şi în diferitele ei specificări (etică, logică etc.) sau ştiinţa empirică în infinitele ei diviziuni şi subdiviziuni, într-adevăr, sau se caută acele concepte filozofice care, aşa cum s-a arătat, se află labaza oricărei construcţii istorice şi diferenţiază percepţia de intuiţie, intuiţia istorică •de intuiţia pură, istoria de artă; sau se culeg intuiţiile istorice formate şi se reduc la tipuri şi clase, ceea ce constituie tocmai metoda ştiinţelor naturale. Cu vălul înşelător, cu veşmîntul nepotrivit al unei filozofii a istoriei s-au acoperit uneori mari gînditori, care, cu tot vălul au descoperit adevăruri filozofice de mare importanţă; astfel încît după ce a căzut vălul a rămas adevărul. Iar învinuirea care trebuie adusă sociologilor moderni nu stă atît în iluzia în care se învăluie, cînd afirmă existenţa unei imposibile ştiinţe filozofice a sociologiei, cît în sterilitatea care însoţeşte aproape constant această iluzie a lor. Nu e un mare rău că estetica este numită „estetică sociologică", iar logica, „logică sociologică". Răul grav este că estetica aceasta e o vechitură senzualistă şi că logica aceea este verbală şi incoerentă. Două efecte bune s-au obţinut, totuşi, în ceea ce priveşte istoria, de pe urma mişcării filozofice la care ne-am referit. A devenit acută mai ales nevoia de a construi o teorie a istoriografiei, adică de a înţelege natura şi limitele istoriei: teorie care, în conformitate cu analiza făcută mai sus, nu-şi poate găsi împlinire decît într-o ştiinţă generala a intuiţiei, într-o estetică, din care să se desprindă, prin funcţia interpusă a universaliilor, aproape ca un capitol special, care ar fi istoria. Ba mai mult, sub vălul fals şi prezumţios al unei filozofii a istoriei, s-au afirmat adesea adevăruri particulare în jurul unor evenimente istorice particulare şi s-au formulat canoane şi avertismente, empirice, fără îndoială, dar nu inutile pentru cercetători şi critici. Această utilitate nu poate fi negată nici celei mai recente dintre filozofiile asupra istoriei, aşa-numitului materialism istoric, care a proiectat o lumină destul de vie asupra multor aspecte ale vieţii sociale, prea puţin observate altădată sau rău înţelese.





**Invazii estetice tu logică**

**Logica In tenta ei**

**TEORIE**

O invazie a istorismului în ştiinţă sau filozofie este principiul de autoritate, aşa-numitul *ipse dixit* care a bîn-tuit în şcoli şi care substituie introspecţiei şi analizei filozofice o mărturie, un document, o afirmaţie autoritară de care, fireşte, istoria nu se poate lipsi. Dar cele mai grave perturbări şi greşeli cauzate de conceptul confuz al faptului estetic le-a suferit ştiinţa gîndirii şi a cunoaşterii intelec-tive, logica. Şi cum putea să se întîmple altfel dacă activitatea logică vine după cea estetică şi o implică? o estetică inexactă trebuia să atragă după sine în mod necesar o logică inexactă.

Cine deschide tratatele de logică, de la *Organon-ul* aristotelic pînă la moderni, trebuie

săconceadăcă există în toate o amestecătură de fapte verbale şi de fapte de gîndire, de forme gramaticale şi de forme conceptuale, de estetică şi de logică. Nu au lipsit încercări de a ieşi din expresia verbală şi de a surprinde gîndirea în natura ei simplă, nefalsificată. Aceeaşi logică aristotelică n-a devenit pură silogistică şi verbalism fără oarecare ezitări şi oscilări; în evul mediu, disputele nominaliştilor, realiştilor şi conceptua-liştilor au atins frecvent problema propriu-zis logică; ştiinţele naturale moderne cu Galilei şi cu Bacon au pus la loc de cinste inducţia; Vico a luptat contra logicii formale şi matematice în favoarea metodelor inventive; Kant a atras atenţia asupra sintezei *a priori;* idealismul absolut a desconsiderat logica aristotelică; discipolii lui Herbart, devotaţi acesteia, au dat, pe de altă parte, relief acelor judecăţi pe care le-au numit narative şi care ar avea un caracter cu'totul diferit de celelalte judecăţi logice; lingviştii, în sfîrşit, au stăruit asupra caracterului iraţional al cuvîn-tului faţă de concept. Dar o mişcare de reformă conştientă, sigură, radicală nu-şi poate găsi baza şi punctul de plecare decît în ştiinţa estetică.
lntr-o' logică, refăcută convenabil pe o asemenea bază, va trebui mai întîi să se stabilească acest adevăr şi să se tragă de aici toate consecinţele: faptul logic, *numai faptul logic este conceptul, universalul,* spiritul care formează, şi în măsura în care formează, este universalul sau noţiunea. Şi dacă prin inducţie se înţelege, cum s-a înţeles uneori,

formarea noţiunilor, iar prin deducţie, dezvoltarea lor verbală, este clar că logica adevărată nu poate fi decît logica inductivă. Dar, fiindcă cele mai adeseori prin cuvîntul „deducţie" s-au avut în vedere procedeele proprii matematicii, iar prin cuvîntul „inducţie" pe cele ale ştiinţelor naturale, va fi oportun să se evite şi o denumire şi cealaltă şi să se spună că logica adevărată este logica conceptului', care, folosind o metodă ce este totodată inducţie şi deducţie, nu le utilizează nici pe una nici pe cealaltă distinct, întrebuin-ţînd adică metoda care-i este intrinsecă (speculativă sau dialectică).
Conceptul, universalul este în sine,considerat în abstract, *inexprimabil.* Nici un cuvînt nu-i e propriu. Acest lucru este atît de adevărat încît conceptul logic rămîne mereu acelaşi, în ciuda schimbării formelor verbale. Faţă de concept, expresia este doar *semn* sau *indiciu:* nu poate lipsi, o expresie trebuie să existe; dar care anume trebuie să fie, una sau alta, este determinat de condiţiile istorice şi psihologice ale individului care vorbeşte: calitatea expresiei nu se deduce din calitatea conceptului. Nu există aici un sens adevărat (logic) al cuvintelor: cine formează un concept, conferă el, rînd pe rînd, cuvintelor, sensul lor adevărat.
Acestea fiind stabilite, singurele propoziţii cu adevărat logice (adică estetico-logice), singurele judecăţi riguros logice nu pot să fie decît acelea care au drept conţinut propriu şi exclusiv determinarea unui concept. Aceste propoziţii sau judecăţi sînt *definiţiile.* Ştiinţa însăşi nu e decît un complex de definiţii, unificate într-o definiţie supremă: sistem de concepte sau concept suprem.
Trebuie excluse deci din logică (cel puţin în mod preliminar) toate acele propoziţii care nu afirmă universalii. Judecăţile narative şi cele denumite de Aristotel non-enun-ciative, ca expresiile dorinţelor, nu sînt judecăţi propriu-zis logice, ci sau propoziţii pur estetice sau propoziţii istorice. „Petre se plimbă", „Azi plouă", „Mi-e somn", „Vreau să citesc", acestea şi nenumărate propoziţii de acest fel nu sînt decît sau o simplă închidere în cuvinte a impresiei faptului că Petre se plimbă, că ploaia cade, că organismul meu înclină spre somn şi că voinţa mea se îndreaptă spre lectură, sau


o afirmaţie existenţială cu privire la acele fapte. Expresii ale realului sau irealului, fantastico-istorice sau pur-fantas-tice, nu însă definiţii de universalii.

silogistica Şi ce trebuie să se facă cu toată acea parte a gîndirii umane, căreia i se spune silogistică şi care constă în judecăţi şi raţionamente care se învîrt în jurul conceptelor? Ce este silogistica? Trebuie ea privită de sus şi în mod dispreţuitor, ca un lucru inutil, aşa cum s-a procedat de atîtea ori, în reacţia umaniştilor contra scolasticii, în idealismul absolut, în admiraţia entuziastă a vremurilor noastre faţă de metodele de observaţie şi de experiment ale ştiinţelor naturale? Silogistica, faptul de a raţiona *in forma,* nu înseamnă descoperirea adevărului; este arta de a expune, de a discuta, de a duce o dispută cu sine însuşi şi cu alţii. Pornind de la concepte gata făcute, de la fapte deja observate şi făcînd apel la constanţa adevărului sau a gîndirii (aceasta este semnificaţia principiului identităţii şi contradicţiei), ea trage consecinţele din acele date, adică reprezintă ceea ce este deja găsit. De aceea, dacă sub aspectul inventiv este un *idem per idem,* din punct de vedere pedagogic şi expozitiv este foarte eficace. A reduce afirmaţiile la schematismul silogistic este un mod de a controla propria gîndire şi de a critica gîndirea altuia. E uşor să rîzi de cei ce fac silogisme, dar dacă silogistica s-a născut şi se menţine trebuie să aibă raţiunea ei. Satira la adresa ei nu poate lovi decît abuzurile, cum este pretenţia de a rezolva silogistic probleme care sînt, de fapt, de observaţie şi de intuiţie, sau de a uita, din cauza caracterului exterior al silogisticii, meditaţia profundă şi investigarea fără prejudecăţi a problemelor. Şi dacă în scopul de a ne aminti cu uşurinţă, de a mînui prompt datele propriei gîndiri, ne poate ajuta uneori aşa-zisa *logică matematică,* n-are decît s-o facă şi această formă specială de silogistică, dorită, printre atîţia alţii, de Leibniz şi reluată de mai mulţi în zilele noastre. Dar, tocmai fiindcă silogistica este arta de a expune şi de a discuta, teoria ei nu poate deţine primul loc într-o logică filozofică, uzurpînd pe cel ce se cuvine doctrinei conceptului, care este doctrina centrală şi dominantă, la care se reduce fără reziduuri tot ceea ce există logic în silo-

gistică (raporturi de concepte, subordonare, coordonare, identificare şi altele). Nu trebuie să uităm niciodată că atît conceptul, cît şi judecata (logică) şi silogismul nu stau pe acelaşi plan. Numai primul este adevăratul act logic: al doilea şi al treilea sînt formele prin care se manifestă primul: ele, ca forme, nu pot fi examinate decît estetic (gramatical), şi, în măsura în care au conţinut logic, decît neglijînd formele înseşi şi trecînd la doctrina conceptului.

Se reconfirmă cu aceasta adevărul observaţiei comune: că cine gîndeşte rău, şi vorbeşte sau scrie rău: că analiza logică exactă este baza unei bune exprimări. Adevăr, care este o tautologie: a gîndi bine, într-adevăr, înseamnă a ne exprima bine, fiindcă expresia este posedarea intuitivă a propriei gîndiri logice. Însuşi principiul contradicţiei nu e altceva, în fond, decît principiul estetic al coerenţei. Se va spune că, pornind de la concepte eronate, se poate vorbi şi scrie foarte bine, aşa cum se poate raţiona foarte bine; că unii investigatori mai puţin ascuţiţi pot fi scriitori foarte clari, fiindcă faptul de a scrie bine depinde de intuiţia clară a propriei gîndiri, chiar dacă e eronată: el nu depinde de adevărul ştiinţific al gîndirii, ci de adevărul ei estetic, el este chiar acest adevăr însuşi. Un filozof poate să-şi imagineze, cum face Sehopenhauer, că arta este reprezentarea ideilor platonice, doctrină greşită din punct de vedere ştiinţific; şi poate să dezvolte această ştiinţă eronată într-o proză excelentă şi foarte adevărată din punct de vedere estetic. Dar la obiecţii de acest fel am şi răspuns atunci cînd am remarcat că în momentul exact în care cel care vorbeşte sau cel care scrie enunţă un concept rău gîndit, el este şi un rău vorbitor şi un rău scriitor; oricît ar putea apoi să se reabiliteze în celelalte părţi ale gîndirii sale, care constau din propoziţii adevărate, nelegate de eroarea precedentă şi deci din expresii limpezi, care urmează unor expresii tulburi.

Toate cercetările asupra formelor de judecată şi de silo- Logic» nou* gisme, asupra transformărilor lor şi a variatelor lor raporturi care încarcă încă tratatele de logică, sînt, deci, destinate să se subţieze, să se transforme, să se reducă la altceva. Doctrina conceptului şi a organismului conceptelor, a definiţiei, a sistemului, a filozofiei şi a diferitelor ştiinţe le va

lua locul; şi va constitui ea singură adevărata şi propria logică.

Primii care au avut o oarecare idee despre raportul intim dintre estetică şi logică şi care au conceput estetica ca *a logică a cunoaşterii sensibile,* s-au complăcut în mod ciudat în a aplica categoriile logice la noua ştiinţă, vorbind de *concepte estetice, judecăţi estetice, silogisme estetice,* şi aşa mai departe. Noi, mai puţin superstiţioşi faţă de soliditatea logicii tradiţionale sau a şcolilor şi mai pricepuţi în privinţa esteticii, recomandăm nu aplicarea logicii la estetică, ci eliberarea logicii de formele estetice, care, potrivit unor distincţii de-a dreptul arbitrare şi

grosolane, au dat loc la forme şi categorii logice inexistente.
Logica, astfel reformată, va fi mereu o logică *formală,* va studia adevărata formă sau activitate a gîndirii, conceptul, lăsînd la o parte conceptele luate fiecare în parte. Logica antică se numeşte greşit formală şi i s-ar zice mai bine *verbală sau formalistă.* Logica formală va izgoni formalistica. Şi în acest scop, nu va fi nevoie să se recurgă, aşa cum au făcut alţii, la o logică reală sau materială, care nu mai e ştiinţă a gîndirii, ci gîndire în act: nu numai logică, ci şi complexul şi unitatea filozofiei, în care şi logica e inclusă. Ştiinţa gîndirii (logica) este cea a conceptului, aşa cum ştiinţa imaginaţiei (estetica) e cea a expresiei. Salvarea celor două ştiinţe[1] stă în a urmări exact, şi în fiecare amănunt, deosebirea dintre cele două domenii.
[1] Referirile din acest capitol asupra logicii, nu toate clare şi nu toate exacte, trebuie lămurite şi corectate prin dezvoltările din al doilea volum al *Filozofiei spiritului,* dedicat logicii, unde este reexaminată şi deosebirea dintre propoziţiile logice şi propoziţiile istorice şi este demonstrată unitatea lor sintetică (nota autorului la ediţia a 4-a).

## VI

## ACTIVITATEA TEORETICĂ ŞI ACTIVITATEA PRACTICĂ '

Forma intuitivă şi forma intelectivă epuizează, aşa cum am spus, întregul domeniu teoretic al spiritului. Dar nu pot fi cunoscute deplin şi nici nu pot fi criticate o altă serie de doctrine estetice eronate dacă nu se stabilesc mai întîi în mod clar legăturile dintre spiritul teoretic şi spiritul *practic.*
Forma sau activitatea practică este voinţa. Acest cuvînt nu e luat aici de noi în sensul vreunui sistem filozofic, în care voinţa este fundamentul universului, principiul lucrurilor, realitatea adevărată; şi nici în sensul amplu al altor sisteme, care înţeleg prin voinţă energia spiritului,spiritul sau activitatea în general, făcînd din orice act al spiritului uman un act de voinţă. Noi nu atribuim voinţei nici acel sens metafizic, nici această accepţie metaforică. Pentru noi voinţa este, ca în accepţia ei comună, activitatea spiritului diferită de pura teorie sau contemplare a lucrurilor şi generatoare nu de cunoştinţe, ci de acţiuni. Acţiunea este acţiune cu adevărat în măsura în care este voluntară. N-ar trebui apoi nici măcar să amintim că în voinţa de a face este inclus, în sens ştiinţific, şi ceea ce în mod vulgar se numeşte a nu face: voinţa de a rezista, de a respinge, voinţa prometeică, care este şi ea acţiune.
Prin forma teoretică omul înţelege lucrurile, prin cea practică le modifică; printr-una îşi însuşeşte universul, prin cealaltă îl creează. Dar prima formă este baza celei de a doua; între cele două se repetă, şi mai în mare, raportul de

**Voinţa**

**Voinţa ea** treaptă ulterioară **in raport cu cunoaşterea**





*două trepte,* pe care l-am găsit deja între activitatea estetică şi cea logică. O cunoaştere independentă de voinţă (cel puţin într-un anumit sens) poate fi concepută; dar o voinţă independentă de cunoaştere este de neconceput. Voinţa oarbă nu este voinţă; voinţa adevărată vede bine.
Cum poţi să vrei dacă nu ai în faţă intuiţii istorice de obiecte (percepţii) şi cunoştinţe despre raporturi (logice) care să pună în lumină calitatea acelor obiecte? Cum poţi voi cu adevărat, dacă nu cunoşti lumea înconjurătoare şi modul de a schimba lucrurile acţionînd asupra lor? ?icla" ~a obiectat că oamenii de acţiune, oamenii practici
prin excelenţă sînt cei mai puţin dispuşi la contemplare şi teoretizare; energia lor nu zăboveşte în contemplări, se precipită imediat în voinţă, şi că, invers, contemplatorii şi filozofii sînt de obicei oameni practici destul de mediocri, cu o voinţă slabă, de aceea neglijaţi şi lăsaţi deoparte în lupta pentru viaţă. E uşor de văzut că aceste deosebiri sînt pur empirice şi cantitative. Desigur, omul practic, ca să acţioneze, nu are nevoie de un sistem filozofic elaborat, dar, în sfera în care acţionează, el porneşte de la intuiţii şi concepte care-i sînt foarte clare. Altfel, pînă şi cele mai obişnuite acţiuni n-ar putea fi voite; n-ar fi posibil nici chiar să te hrăneşti voluntar, dacă nu ai avea cunoştinţă despre hrană şi despre legătura de la cauză la efect dintre anumite mişcări şi anumite satisfacţii; şi, trecînd treptat, treptat la formele mai complexe de acţiune, de pildă, la acţiunea politică, cum am putea voi ceva potrivit din punct de vedere politic fără să cunoaştem condiţiile reale ale societăţii,adică mijloacele şi modalităţile ce trebuie adoptate? Cînd omul practic îşi dă seama că nu e lămurit în privinţa unuia

dintre aceste puncte sau a mai multora ori cînd e cuprins de îndoială, atunci el sau nu începe acțiunea sau se oprește; momentul teoretic, care în desfășurarea rapidă a acțiunilor umane abia este sesizat și este imediat uitat, devine atunci important și ocupă mult mai îndelung conștiința. Și, dacă acesta se prelungește încă, omul practic poate deveni un Hamlet, împărțit între dorința de acțiune și slaba claritate teoretică față de situații și mijloace; iar dacă el, prinzînd gust de contemplare și meditare, lasă



altora, într-o măsură mai mare sau mai mică, voința și acțiunea, se formează în el calma dispoziție a artistului sau a omului de știință și filozofului, uneori oameni practici incapabili sau de-a dreptul dăunători. Toate acestea sînt observații evidente cărora nu li se poate ignora justețea, dar, repetăm, ele se bazează pe deosebiri cantitative și nu anulează, ba chiar confirmă faptul că o acțiune, oricît de mică ar fi, nu poate fi cu adevărat o acțiune, adică o acțiune voită, dacă nu este precedată de o activitate de cunoaștere.

Unii psihologi consideră, pe de altă parte, că acțiunea j, iudeea-practică este precedată de o categorie cu totul specială de țnor practic» judecăți pe care ei le numesc judecăți *practice* sau *de valoare.* sau de valoar* Ca să se decidă la o acțiune (zic ei) trebuie să fi judecat și să fi rostit: „această acțiune e utilă, această acțiune e bună". La prima vedere, teoria aceasta pare a avea de partea sa mărturia conștiinței. Dar cine observă mai bine și analizează mai nuanțat își dă seama că acele judecăți, în loc să preceadă, urmează afirmarea voinței; și că ele nu sînt decît expresia actului de voință deja întîmplat. O acțiune utilă sau bună este o acțiune voită: din examinarea obiectivă a lucrurilor va fi totdeauna imposibil să se separe măcar o picătură de utilitate sau de bunătate. Noi nu vroim lucrurile fiindcă le cunoaștem ca fiind utile și bune, ci le cunoaștem ca utile și bune fiindcă le voim. Și aici, rapiditatea cu care se succed faptele de conștiință este cauza iluziei. Acțiunea practică este precedată de cunoștințe, dar nu de cunoștințe practice sau, mai bine zis, de practic: pentru a le avea pe acestea este necesar să existe mai întîi acțiunea practică. între cele două momente sau trepte, cel teoretic și cel practic, nu se interpune deci un al treilea moment, cu totul imaginar, al judecăților practice sau de valoare. Pe de altă parte, și în general, nu există științe normative dătătoare de reguli sau imperative care să descopere și să indice valori activității practice; asemenea științe nu există pentru nici o altă activitate, oricare ar fi ea, fiecare știință presupunînd că activitatea, pe care și-o ia apoi drept obiect, este deja realizată și desfășurată.

O dată stabilite aceste distincții, trebuie să condamnăm Eliminarea drept eronată orice teorie care leagă activitatea estetică de Estetc"1"1 dl"

i



**Critica teoriei scopului in artă și a alegerii conținutului**

cea practică, sau introduce legile celei de a doua în cea dintî i. Că știința este teorie și arta este practică a fost afirmat de multe ori. Iar cei care fac astfel de afirmații și consideră faptul estetic drept fapt practic, nu fac asta dintr-un capriciu sau fiindcă dibuiesc în gol, ci fiindcă au în vedere ceva care este într-adevăr practic. Numai că practicul la care ei se referă nu este esteticul și nici înlăuntrul esteticului, ci e *în afară și alături* de el; și oricît de frecvent s-ar afla pus laolaltă cu esteticul, nu fuzionează cu acesta în mod necesar, adică pe baza naturii lor identice.

Faptul estetic se epuizează complet în elaborarea expresivă a impresiilor. Cînd am dobîndit cuvîntul interior, cînd am conceput clară și vie o figură sau o statuie, cînd am găsit un motiv muzical, expresia s-a născut și e completă: ea nu are nevoie de altceva. Faptul că noi deschidem apoi și *vrem* să deschidem gura pentru a vorbi sau a cînta, adică spunem cu glas tare și cu gura deschisă cît am spus deja în gînd și am cîntat în noi înșine; sau întindem și *vrem* să întindem mîinile spre a atinge clapele pianului sau a lua , penelurile și dalta,

executînd, ca să spunem aşa, în mare acele mişcări pe care le-am executat deja în mic şi rapid, traducîndu-le într-o materie care să păstreze urmele lor mai mult sau mai puţin durabile; — acesta e un fapt adăugat, care ascultă de cu totul alte legi decît primul, şi de care, deocamdată, nu trebuie să ţinem seama; deşi chiar de pe acum recunoaştem că el este producerea unor lucruri şi un *fapt practic sau de voinţă.* Se obişnuieşte să se facă distincţie între opera de artă internă şi opera de artă externă: terminologia ne pare nefericit aleasă, fiindcă opera de artă (opera estetică) este totdeauna *internă;* iar cea care se numeşte *externă* nu mai este operă de artă. Alţii fac distincţie între faptul *estetic* şi faptul *artistic,* înţelegînd prin cel de al doilea stadiul extern şi practic care poate urma primului (cum se întîmplă într-adevăr de obicei). Dar în asemenea caz este vorba de o simplă obişnuinţă lingvistică, îngăduită fără îndoială, deşi poate nepotrivită.

Din aceleaşi motive este absurdă căutarea *scopului în artă,* cînd este vorba de arta ca atare. Şi fiindcă a pune un scop înseamnă a alege, o variantă a aceleiaşi greşeli este



pretenţia că trebuie *ales* conţinutul artei. O alegere între senzaţii sau impresii presupune ca acestea să fie deja expresii: altfel cum să faci o alegere în ceva ce este continuu şi nedistinct? A alege înseamnă a vroi: a vrea asta şi a nu vrea cealaltă; iar asta şi cealaltă trebuie să fie în faţa noastră, exprimate. Practicul urmează şi nu precedă teoreticul; expresia este inspiraţie liberă.

Artistul autentic, într-adevăr, se simte plin de tema lui şi nu ştie cum; simte că se apropie zămislirea, dar nu poate s-o vrea sau să n-o vrea. Dacă el ar vrea să acţioneze în sens contrar faţă de inspiraţia sa, dacă ar vrea s-o aleagă în mod arbitrar, dacă, deşi născut Anacreon, ar Vrea să cînte despre Atreu şi Alcid, lira l-ar avertiza asupra greşelii, făcînd să răsune, în ciuda eforturilor lui contrare, ecourile Venerei şi ale lui Amor.

De aceea tema sau conţinutul nu pot fi lovite, practic şi moral, de adjective laudative sau dezaprobatoare. Cînd criticii de artă observă că o temă e *râu aleasă,* este vorba, in cazurile cînd observaţia este just întemeiată, de o dezaprobare care se adresează de fapt nu alegerii temei, ci modului în care artistul a tratat-o, expresiei nereuşite datorită contradicţiilor pe care le conţine. Şi cînd aceiaşi critici în faţa unor opere pe care le judecă perfecte, din punct de vedere artistic, protestează contra temei sau conţinutului lor ca fiind nedemne de artă şi reprobabile, din moment ce acele opere sînt într-adevăr perfecte, nu ne rămîne decît să-i sfătuim pe critici să-i lase în pace pe artişti, care se inspiră în mod necesar din ceea ce le-a mişcat sufletul, şi să aibă grijă, în schimb, să provoace schimbări în natura înconjurătoare sau în societate, astfel încît acele stări sufleteşti şi acele impresii să nu mai aibă prilej de a se produce din nou. Dacă lucrurile urîte vor dispărea de pe lume, dacă se va instaura virtutea şi fericirea universală, atunci poate că artiştii, cine ştie? nu vor mai fi cei care reprezintă sentimente dăunătoare sau pesimiste, ci oameni calmi, nevinovaţi şi voioşi, arcazi într-o Arcadie reală. Dar atîta timp cît urîţeniile şi mîrşăviile există în natură şi se impun artistului, nu poate fi împiedicată apariţia expresiei respective ; şi cînd aceasta a apărut, *factum infectum fieri nequit.*



**Iresponsabilitatea practică a artei**



**Independenţa** artei

Critica nul ui: **e omul"**

**dicto-**

**„stilul**

Se vor putea lua măsuri încît cutare sau cutare operă de artă să nu se răspîndească printre cutare sau cutare persoane, în cutare sau cutare condiţii; dar toate acestea nu au de-a face cu arta şi ţin de alt domeniu, cum se va vedea mai departe.

Nu intră în atribuţiile noastre să trecem în revistă aici tot răul pe care critica „alegerii" îl provoacă în producţia artistică, cu prejudecăţile pe care le generează sau le întreţine chiar la

artişti şi cu contradicţiile cărora le dă loc, intre porniri artistice şi impuneri critice. E drept că, uneori, ea pare să aducă un oarecare bine, ajutîndu-i pe artişti să se descopere pe ei înşişi, adică propriile impresii şi propria inspiraţie, şi să dobîndească conştiinţa sarcinii care le este încredinţată de momentul istoric în care trăiesc şi de temperamentul individual. în aceste cazuri, critica alegerii, deşi crede că le generează, nu face decît să recunoască şi să ajute expresiile care se şi află în curs de formare. Are iluzia că e mamă, cînd nu e decît, cel mult, moaşă.

Imposibilitatea de a alege conţinutul constituie teorema *independenţei artei,* şi aceasta este chiar singura semnificaţie legitimă a devizei: *artă pentru artă.* Arta este independentă atît faţă de ştiinţă cît şi faţă de util şi de morală. Să nu ne fie teamă că prin aceasta am putea ajunge să justificăm arta frivolă sau rece, fiindcă ceea ce este într-adevăr frivol sau rece e astfel numai în măsura în care nu a fost înălţat la rangul de expresie; sau, cu alţi termeni, frivolitatea şi răceala izvorăsc întotdeauna din forma elaborării estetice, din posedarea nereuşită a unui conţinut şi nu din calităţile materiale ale conţinutului însuşi.

Chiar şi banalul dicton: *stilul e omul* nu poate fi examinat şi criticat în mod complet decît pornind de la distincţia dintre teoretic şi practic şi de la caracterul teoretic al activităţii estetice. Omul nu înseamnă numai cunoaştere şi contemplare: omul e voinţă, iar aceasta include în ea momentul cognitiv. Ceea ce înseamnă că dictonul sau este cu totul lipsit de conţinut, ca în cazurile cînd se înţelege că stilul e omul ca stil, adică omul, dar numai ca activitate expresivă; sau este greşit, fiindcă .din ceea ce omul a văzut şi a exprimat se pretinde să se deducă ceea ce omul a făcut sau a



vrut, afirmînd, în definitiv, că între a cunoaşte şi a vroi există o legătură de succesiune logică. Dintr-o astfel de identificare eronată s-au născut multe legende în biografiile artiştilor, părînd imposibil ca cel care a exprimat sentimente generoase să nu fie şi în viaţa practică un om nobil şi generos; sau ca cel care a introdus multe lovituri de pumnal în dramele sale să nu fi administrat el însuşi cel puţin una în viaţa reală. Şi în zadar artiştii protestează spunînd că *lasciva est nobis pagina, vitaproba. Se* mai aleg pe deasupra şi cu faima de mincinoşi şi ipocriţi. Oh, mult mai precaute aţi fost voi cuconiţe din Verona, care cel puţin vă sprijineaţi credinţa, că Dante coborîse realmente în Infern, pe culoarea negricioasă a feţei lui. Credinţa voastră era cel puţin o conjectură istorică.

Şi, în sfîrşit, *sinceritatea* impusă ca obligaţie artistului (această lege etică, se spune, că este totodată şi lege estetică) se bazează pe un alt dublu sens. Deoarece, sau prin sinceritate se înţelege datoria morală de a nu-ţi înşela aproapele; şi, în acest caz, este vorba de ceva străin artistului, care, de fapt, nu înşeală pe nimeni, fiindcă dă formă la ceea ce există deja în sufletul lui şi ar înşela pe cineva doar dacă şi-ar trăda datoria de artist, neascultînd de necesitatea intrinsecă a datoriei sale. Dacă în sufletul lui se află înşelătoria şi minciuna, forma pe care el o dă acelor fapte, tocmai fiindcă este estetică, nu poate fi înşelătorie sau minciună. Artistul purifică chiar şi pe celălalt eu al său, şarlatan, mincinos, răufăcător, atunci cînd îl reprezintă artistic. Sau dacă prin sinceritate se înţelege plenitudinea şi adevărul expresiei atunci e clar că acest al doilea sens nu are nici o legătură cu conceptul etic. Legea care-şi spune totodată etică şi estetică se dezvăluie a fi în acest caz nimic altceva decît o vorbă folosită totodată şi de etică şi de estetică.

Critica conceptului de sinceritate în artă



# VII

## ANALOGIA ÎNTRE TEORETIC ŞI PRACTIC

me^e ai^d e° activil Dubla treaptă, estetică şi logică, a activităţii teoretice

tatu practice îşi găseşte o importantă analogie, care n-a fost pusă pînă acum în lumină, aşa cum trebuia, în activitatea practică. Activitatea practică se împarte şi ea într-o primă şi o a doua treaptă, una implicînd-o pe

cealaltă. Prima treaptă practică este activitatea pur *utilă* sau *economică;* cea de a doua, activitatea morală. Economia este ca estetica vieții practice; morala este ca logica ei.
uțnui econo- Dacă acest lucru n-a fost văzut clar de filozofi, dacă
conceptului de activitate economică nu i-a fost rezervat locul cuvenit în sistemul spiritului şi a fost lăsat să rătăcească adesea incert şi slab elaborat în prologurile tratatelor de economie politică, acest lucru se datoreşte, printre altele, faptului că utilul sau economicul a fost confundat cînd cu conceptul de *tehnic,* cînd cu cel de *egoist.*
Deosebirea din- *Tehnicitatea* nu este, cu siguranță, o activitate specială
tre utu şt teh- spj,i,u2uj Tehnica este cunoaştere; sau, mai bine zis, cunoaşterea însăşi primeşte în genere acest nume în măsura în care slujeşte drept bază, aşa cum am văzut, acțiunii practice. O cunoaştere care nu e urmată, sau se presupune că nu poate fi urmată cu uşurință de o acțiune practică, se numeşte „pură"; aceeaşi cunoaştere, dacă e urmată efectiv de practică, se numeşte „aplicată"; dacă se presupune că poate fi urmată cu uşurință de o acțiune particulară, este
nic
„aplicabilă" sau „tehnică". Acest cuvînt arată deci *o situație* în care o cunoaştere se află sau se poate afla cu uşurință, nu o formă specială de cunoaştere. Lucrul acesta este atît de adevărat, încît devine cu totul imposibil să se stabilească dacă un anumit ordin de cunoştințe este, în el însuşi, pur sau aplicabil. Orice cunoaştere, oricît de abstractă şi filozofică ar fi socotită, poate fi călăuza unor acte practice: o eroare teoretică în principiile ultime ale moralei se poate reflecta şi se reflectă întotdeauna într-un fel oarecare în viața practică. Numai în mod aproximativ şi într-un cadru neştiințific unele adevăruri pot fi considerate „pure" şi altele „aplicabile".
Aceleaşi cunoştințe, cînd se numesc tehnice, pot să se numească şi *utile.* Dar, conform criticii judecăților de valoare, expusă mai sus, cuvîntul *„util"* trebuie luat aici ca fiind de uz lingvistic sau metaforic. Atunci cînd se spune că apa e utilă pentru a stinge focul, cuvîntul „util" este folosit într-un mod neştiințific. — Apa aruncată pe foc este cauza care-l face pe acesta să se stingă: iată cunoştința care slujeşte drept fundament al acțiunii pompierilor. între acțiunea utilă de a stinge focul şi acea cunoştință există o legătură nu de natură, ci de simplă succesiune. Tehnica efectelor apei este activitatea teoretică care precedă; utilă este într-adevăr numai *acțiunea* de a stinge focul.
Unii economişti identifică utilitatea, adică acțiunea en sau voința pur economică, cu ceea ce e folositor individului goist ca individ, fără legătură, ba chiar în opoziție deplină cu legea morală, adică cu ceea ce este *egoist.* Egoismul e imoral şi economia ar fi, în acest caz, o ştiință destul de ciudată: s-ar naşte nu alături, ci față în față cu etica, ca Diavolul în fața lui Dumnezeu sau, cel puțin, ca un *advocatus diaboli* în procesele de canonizare. Un asemenea concept este cu totul inadmisibil: ştiința imoralității este implicită în cea a moralității aşa cum ştiința falsului e implicită în logică, ştiința adevărului, şi cum o ştiință a expresiei greşite e cuprinsă în estetică, ca ştiință a expresiei reuşite. Dacă, deci, economia ar fi tratarea ştiințifică a egoismului, ea ar fi un capitol al eticii, ba chiar etica însăşi; pentru că

**morala**
voință
**Economicul pur**
orice determinare a ceea ce este moral implică, totodată, o negație a contrariului său.
Pe de altă parte, conştiința ne spune că comportîndu-ne din punct de vedere economic nu înseamnă că ne comportăm în mod egoist; că şi omul foarte scrupulos moralmente trebuie să se comporte în mod util (adică economic) dacă nu vrea să acționeze la întîmplare şi, prin urmare, într-un mod prea puțin moral. Aşadar, dacă utilitatea ar fi egoism, cum s-ar putea ca altruistul să aibă datoria de a se comporta ca un egoist?
Dificultatea se rezolvă, dacă nu ne înşelăm, într-un mod perfect analog celui în care se rezolvă problema relațiilor dintre expresie şi concept, dintre estetică şi logică.
A vrea economiceşte înseamnă *a vrea* un scop; a vrea moraliceşte înseamnă *a vrea un scop rațional.* Dar tocmai cine vrea şi acționează moraliceşte nu poate să nu vrea şi să acționeze în mod util (economiceşte). Cum ar putea cineva să vrea scopul *rațional* dacă nu l-ar vrea totodată ca *scop al său particular?*
Reciproca nu e adevărată; după cum nu e adevărat în ştiința estetică că faptul expresiv trebuie să fie în mod necesar unit cu faptul logic. Cineva poate vrea economiceşte, fără să vrea moraliceşte; şi este posibil să ne comportăm cu perfectă coerență economică urmărind un scop în mod obiectiv irațional (imoral) sau care, mai degrabă, va fi judecat ca atare pe o treaptă superioară a conştiinței.
Un exemplu de caracter economic rupt de cel moral este omul lui Machiavelli, Cesare Borgia sau Iago al lui Shakes-peare. Cine nu admiră forța voinței lor, deşi activitatea lor este numai economică şi se

desfăşoară în opoziţie cu ceea ce noi considerăm moral? Cine nu admiră pe *ser* Ciappel-lettoal lui Boccaccio, care, chiar pe patul morţii, urmăreşte şi îşi pune în aplicare idealul lui de mare ticălos, făcîndu-i să exclame pe mărunţii şi timizii pungaşi care asistau la spovedania lui batjocoritoare: „Ce fel de om mai e şi ăsta pe care nici bătrîneţea, nici boala, nici frica de moartea pe care o vede cu ochii, nici teama de Dumnezeu la a cărui judecată va fi silit curînd să se înfăţişeze, nupotsă-l scoată

din nemernicia lui, nici să-l îndemne a muri altminterea de cum a vieţuit pe lume?"[1]

Omul moral îmbină tenacitatea şi cutezanţa unui Cesare Borgia, a unui Iago sau a unui jupîn Ciappelletto cu voinţa tatu de bine a unui sfînt sau a unui erou. Ori mai exact, voinţa de bine n-ar fi voinţă şi, prin urmare, nici voinţa de bine, dacă, în afara laturii care o face *de bine,* n-ar avea-o pe cea care o face *voinţă.* Astfel, o gîndire logică care nu reuşeşte să se exprime nu e gîndire, ci, cel mult, presimţire confuză a unei gîndiri ce urmează a veni.

Nu este exact deci să se conceapă omul amoral ca fiind totodată antieconomic, sau să se facă din morală un element de coerenţă în actsle vieţii şi deci un element de economicitate. Nimic nu ne opreşte să presupunem (ipoteză care se verifică cel puţin în anumite perioade şi momente, dacă nu într-o viaţă întreagă; şi în sensul cel mai înalt, dacă nu în sens total şi absolut) un om cu totul lipsit de conştiinţă morală. într-un om astfel alcătuit, ceea ce pentru noi este imoralitate, pentru el nu este, fiindcă nu e simţită ca atare. Şi nu se poate naşte în el conştiinţa contradicţiei între ceea ce vrea ca scop raţional şi ceea ce urmăreşte în mod egoist: contradicţie care este antieconomicitate. Procedeul imoral devine în acelaşi timp antieconomic numai la omul care are conştiinţă morală. într-adevăr, remuşcarea morală, care este semnul acesteia, e, totodată, remuşcare economică: durerea, adică, de a nu fi ştiut să vrea complet şi să atingă acel ideal moral pe care l-a vrut în primul moment, înainte de a se fi lăsat abătut din drum de pasiuni. *Video meliora proboque, deteriora sequor. Video* şi *probo* sînt aici un *volo* iniţial şi foarte repede contrazis şi depăşit. în locul remuşcă-rii morale trebuie să admitem la omul lipsit de simţ moral o remuşcare *pur economică:* cum ar fi aceea a unui asasin sau a unui hoţ care, fiind pe punctul de a fura sau de a omorî, se abţine, nu pentru că fiinţa lui s-ar fi transformat, ci din cauza impresionabilităţii şi rătăcirii, sau chiar a unei treziri momentane a conştiinţei morale. După ce îşi va

[1] GI0VANN7 BOCCACCIO, *Decameronul,* In româneşte de Eta Boerlu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966, voi. 1, p. 0.



Economico! pur şi eroarea indiferentei morale
Critica utilitarismului şi reforma eticii şi a economiei

reveni, hoţului sau asasinului îi va fi ruşine şi va avea re-muşcări pentru incoerenţa lui: remuşcarea nu de a fi făcut răul, ci de a nu-l fi făcut; remuşcare deci economică şi nu morală, aceasta din urmă fiind exclusă prin ipoteză. Că, în mod obişnuit, conştiinţa morală, fiind vielatoţi oamenii, iar absenţa ei totală fiind o monstruozitate rară şi poate inexistentă, moralitatea ajunge să coincidă cu economicitatea în practica vieţii, iată ce poate fi desigur admis.

Să nu ne temem că analogia afirmată de noi ar introduce din nou în etică categoria a ceea ce este *indiferent din punct de vedere moral,* a ceea ce, deşi este acţiune sau voinţă, nu este nici moral, nici imoral: categoria, în definitiv, a ceea ce este *îngăduit* şi a ceea ce este *permis* şi care a fost mereu cauza sau oglinda unei etici corupte, după cum se vede în morala iezuită, unde ea era dominantă. Rămîne pe deplin valabil că acţiuni moralmente indiferente nu există, fiindcă activitatea morală este prezentă şi trebuie să fie prezentă în cea mai mică pornire volitivă a omului. Dar aceasta, în loc să zdruncine paralela pe care am făcut-o, o confirmă.

Există oare intuiţii pe care intelectul şi ştiinţa să nu le înglobeze şi să nu le analizeze, dizolvîndu-le în concepte universale sau schimbîndu-le în afirmaţii istorice? Am văzut deja că adevărata ştiinţă, filozofia, nu cunoaşte limite extrinsece în faţa cărora să fie nevoită să se oprească, aşa cum se întîmplă în schimb cu aşa-zisele ştiinţe ale naturii. Ştiinţa şi morala domină în întregime, una reprezentările, cealaltă voliţiunile economice ale omului; deşi apoi una şi cealaltă nu pot să apară niciodată în concret decît una în formă estetică, cealaltă în formă economică. Această identitate şi diferenţă totodată dintre util şi moral, dintre economic

şi etic, explică succesul pe care l-a avut şi îl are încă teoria utilitară a eticii. într-adevăr, euşor să descoperi şi să pui în evidenţă în orice acţiune morală o latură utilitară; după cum e uşor să dovedeşti în orice propoziţie logică o latură estetică. Critica utilitarismului etic nu poate porni de la negarea acestui adevăr, trudin-du-se să caute exemple inexistente şi absurde de acţiuni morale *inutile,* dar trebuie să admită latura utilitară şi s-o explice ca o formă concretă a moralităţii, care constă în

ceea ce există *înăuntrul* acestei forme: un înăuntru pe care utilitariştii nu-l observă. Nu este aici locul unde aceste idei să poată fi dezvoltate în amploarea cuvenită; dar etica şi economia (aşa cum am spus despre logică şi estetică) nu vor putea să nu cîştige ambele de pe urma unei determinări mai exacte a raporturilor ce intervin între ele. Se merge astăzi treptat spre conceptul activ al utilului, iar ştiinţa economică se ridică prin aceea că încearcă să depăşească faza matematică în care ea se mai afla încă prinsă: fază care a fost progresistă, larîndul ei, întrucît a putut să depăşească istorismul, adică confuzia dintre teoretic şi istoric, şi să distrugă o serie de diferenţieri arbitrare şi de false teorii economice. Cu acest concept va fi lesne, pe de o parte, să se accepte şi să se verifice teoriile semifilozofice ale aşa-zisei economii pure; pe de altă parte, introducînd complicaţii şi adaosuri succesive şi făcînd trecerea de la metoda filozofică la cea empirică sau naturalistă, va fi uşor să se coboare la teoriile particulare ale economiei politice sau naţionale profesate de diferite şcoli.
Aşa cum intuiţia estetică cunoaşte fenomenul sau natura, iar conceptul filozofic cunoaşte *noumen-nl* sau spiritul, tot aşa activitatea economică vrea fenomenul sau natura, iar cea morală vrea *noumen-vA* sau spiritul. *Spiritul care se vrea pe sine,* pe sine cel adevărat, universalul care e în spiritul empiric şi finit: iată formula care defineşte poate mai puţin impropriu conceptul moralităţii. Această voinţă a adevăratului sine însuşi este *libertatea* absolută.


Sistemul **spiritului**
Formele geni-
alităţii

# VIII

## EXCLUDEREA ALTOR FORME SPIRITUALE

în această schiţă sumară pe care am făcut-o în privinţa întregii filozofii a spiritului în momentele ei fundamentale, spiritul este conceput deci ca parcurgînd patru momente sau trepte, dispuse astfel încît activitatea teoretică să fie faţă de practică aşa cum prima treaptă teoretică este faţă de cea de a doua teoretică, iar prima practică faţă de cea de a doua practică. Cele patru momente se implică regresiv prin caracterul lor concret: conceptul nu poate exista fără expresie, utilul fără ambele, iar moralitatea fără cele trei trepte care o precedă. Dacă numai faptul estetic este, într-un anumit sens, independent, iar celelalte sînt mai mult sau mai puţin dependente, acest lucru este valabil mai puţin pentru gîndirea logică şi cel mai mult pentru voinţa morală. Intenţia morală operează pe anumite baze teoretice de care nu poate face abstracţie decît dacă am admite acel absurd practic, care este *direcţia intenţiei,* iezuită, în care te prefaci faţă de tine însuţi că nu ştii ceea ce ştii prea bine.
Dacă activitatea omenească îmbracă patru forme, patru sînt şi formele *geniului* sau ale *genialităţii.* într-adevăr genii ale artei, ale ştiinţei, ale voinţei morale sau eroi au fost întotdeauna recunoscuţi. Dar geniul purei economicităţi a trezit repulsie; şi nu fără oarecare raţiune s-a creat o categorie de genii rele sau de *genii ale răului.* Geniul practic, pur economic, care nu se îndreaptă spre un scop raţional, nu poate să nu stîrnească o admiraţie amestecată cu spaimă. A discuta apoi dacă cuvîntul „geniu„ trebuie
atribuit numai creatorilor de expresii estetice, sau şi cercetătorilor ştiinţei şi oamenilor de acţiune, ar însemna să facem o problemă de cuvinte. Şi a observa, pe de altă parte, că

„geniul", de orice fel ar fi, este întotdeauna un concept cantitativ şi o distincţie empirică, ar însemna să repetăm ceea ce am explicat mai înainte în legătură cu genialitatea artistică.
O a cincea formă de activitate a spiritului nu există. Ar fi lesne să demonstrăm că toate celelalte forme sau nu au caracter de activitate, sau sînt variante verbale ale activităţilor deja examinate, sau fapte complexe şi derivate în care diversele activităţi se amestecă şi se umplu de conţinuturi particulare şi contingente.
De exemplu, faptul juridic, considerat în ceea ce se obişnuieşte a fi numit *drept obiecţie,* derivă din activitatea economică şi din logică totodată: dreptul este o regulă, o formulă (orală sau scrisă, aici nu are importanţă) în care este fixat un raport economic voit de un individ sau de o colectivitate şi care prin această latură economică se uneşte şi se deosebeşte totodată de activitatea morală. Un alt exemplu: sociologia este uneori concepută (şi este una dintre multele semnificaţii pe care le are în vremea noastră acest cuvînt) ca studiul unui element originar care-şi zice *socialitate.* Dar ce deosebeşte socialitatea, adică raporturile care se dezvoltă într-un grup de oameni şi nu într-unui de fiinţe subumane, dacă nu tocmai diferitele activităţi spirituale care există la primii şi care S3 presupun că nu există, sau există numai într-o măsură rudimentară la ceilalţi? Socialitatea, deci, departe de a fi un concept originar, simplu, ireductibil, este un concept foarte complex şi complicat. Dovada o constituie imposibilitatea, în mod general recunoscută, de a enunţa o singură lege propriu-zis sociologică. Cele care impropriu sînt denumite astfel se dezvăluie a fi sau observaţii istorice cu caracter empiric, sau legi spirituale (adică judecăţi în care se traduc conceptele activităţilor spirituale); atunci cînd ele nu se pierd de-a dreptul în vagi şi goale generalităţi, ca aşa-zisa lege a evoluţiei. Şi uneori prin „socialitate" nu se înţelege altceva decît „regulă socială" şi deci „drept"; în.această accepţie
Inexistenţa u-nei a cincea forme de activitate. Dreptul; socialita-

sociologia se confundă cu ştiinţa şi teoria dreptului. Dreptul, socialitatea şi alte asemenea concepte merită, în definitiv, să fie tratate într-un mod asemănător cu ce] în care am considerat şi rezolvat istoricitatea şi tehnica.
Religiozitatea r putea să pară că ar trebui să gîndim altfel despre
activitatea *religioasă.* Dar în realitate religia este cunoaştere şi nu se deosebeşte de alte forme şi subforme ale acesteia fiindcă, rînd pe rînd, este expresie a unor aspiraţii şi idealuri practice (idealuri religioase), sau este povestire istorică (legendă) sau ştiinţă exprimată în concepte (dogmatică). De aceea se poate susţine în egală măsură şi că religia va fi anulată de progresul cunoaşterii umane şi că ea va persista mereu în cadrul acesteia. Religia era întregul patrimoniu de cunoştinţe al popoarelor primitive: patrimoniul nostru de cunoştinţe este religia noastră. Conţinutul s-a schimbat, s-a îmbunătăţit, s-a rafinat şi se va schimba, se va îmbunătăţi şi se va rafina încă în viitor, dar forma este tot aceeaşi. Nu ştim la ce le-ar putea folosi celor care, alături de activitatea teoretică a omului, de arta, de critica şi de filozofia sa, mai vor să păstreze o religie. Este imposibil să se păstreze o cunoaştere imperfectă şi inferioară, cum e cea religioasă, alături de cea care a depăşit-o şi a infirmat-o. Catolicismul, totdeauna coerent, nu tolerează o ştiinţă, o istorie, o etică în contradicţie cu conceptele şi doctrinele lui; mai puţin coerenţi, raţionaliştii sînt gata să facă ceva loc în sufletele lor şi religiei, ceea ce este în contradicţie cu întreaga lor lume teoretică.
Aceste fandoseli şi duioşii religioase ale raţionaliştilor din vremea noastră derivă, în ultimă analiză, din cultul superstiţios cu care au fost dăruite din belşug ştiinţele naturi i. Acestea, după cum ştim, şi după cum ele însele mărturisesc acum prin gura celor mai mari adoratori ai lor, sînt toate înconjurate de *limite.* O dată ce ştiinţa a fost identificată pe nedrept cu aşa-zisele ştiinţe naturale, era de prevăzut că religiei urma să i se ceară restul, adică acea cunoaştere complementară de care spiritul omului nu se poate lipsi. Materialismului, pozitivismului, naturalismului le datorăm, aşadar, această recrudescenţă de exaltare religioasă bolnă-

vicioasă, şi adesea de loc naivă, care e treabă de spital, cînd nu e treabă de oameni politici.
Filozofia anulează orice raţiune de a fi a religiei, fiindcă i se substituie. Ca ştiinţă a spiritului ea

priveşte religia ca pe un fenomen, ca pe un fapt istoric şi tranzitoriu, ca pe o stare psihică ce poate fi depăşită. Şi dacă îşi împarte domeniul cunoaşterii cu disciplinele naturii, cu istoria şi cu arta, lăsînd primelor sarcina de a măsura şi clasifica, celei de a doua reprezentarea individualului întîmplat, şi celei de a treia a individualului posibil, nu are însă nimic de împărțit cu religia.

Din acelaşi motiv, ca ştiință a spiritului, filozofia nu poate fi filozofie a datului intuitiv; şi de aceea, aşa cum s-a văzut, ea nu poate fi nici *filozofie a istoriei,* nici *filozofie a naturii,* întrucît nu putem concepe o ştiință filozofică a ceea ce nu este formă şi universal, ci materie şi particular. Ceea ce este totuna cu a afirma imposibilitatea *metafizicii.*

Filozofiei istoriei i-a urmat metodologia sau logica istoriei ; filozofiei naturii, o gnoseologie a conceptelor folosite în ştiințele naturale. Ceea ce filozofia poate studia în istorie este modul cum aceasta se construieşte (intuiție, percepție, document, probabilitate etc); ceea ce poate studia în ştiințele naturale sînt formele conceptelor care le constituie (spațiu, timp, mişcare, număr, tipuri, clase etc). Filozofia, care s-ar prezenta ca metafizică în sensul arătat mai sus, ar pretinde, în schimb, să facă concurență istoriei şi ştiințelor naturale, singurele legitime şi capabile în domeniul lor; o concurență care n-ar putea să nu ducă în practică la o treabă de cîrpaci. In acest sens noi ne declarăm *antimeta-fizicieni,* dar ne declarăm *ultrametafizicieni* dacă prin acest cuvînt se revendică şi se afirmă funcția filozofiei ca auto-conştiință a spiritului, spre deosebire de funcția pur empirică şi clasificatorie a ştiințelor naturale.

Pentru a se menține alături de ştiințele spiritului, met a- m'enti"![1]»? i fizica a trebuit să postuleze o activitate specifică spiritului, teiectui iot» ea considerîndu-se opera perpetuă a acesteia. Denumită în antichitate *imaginație mentală* sau *superioară,* iar în timpurile moderne, cele mai adeseori, *intelect intuitiv* sau *intuiție intelectuală,* această activitate ar întruni într-o formă



cu totul proprie caracterul imaginației şi cel al intelectului; ea ne-ar oferi modalitatea de a trece prin deducție sau prin dialectică de la infinit la finit, de la formă la materie, de la concept la intuiție, de la ştiință la istorie, operînd cu o metodă care ar face să se întrepătrundă universalul şi particularul, abstractul şi concretul, intuiția şi intelectul. Facultate cu adevărat miraculoasă, dar despre care în fond nu ştim dacă ar fi un mare avantaj sau un mare dezavantaj s-o avem; dar pe care, cei care, ca şi noi, nu o posedă nu au nici o modalitate de a-i atesta existența.

Intuiția intelectuală a fost considerată uneori ca adevărata activitate estetică; alteori, i-a fost lipită alături, sub, sau deasupra, o facultate estetică nu mai puțin miraculoasă, cu totul diferită de simpla intuiție şi care a fost ridicată în slăvi atribuindu-i-se producerea artei sau cel puțin a unor grupuri de producții artistice, în mod arbitrar puse la un loc. Arta, religia şi filozofia au părut a fi cînd una singură, cînd trei facultăți distincte ale spiritului, rămînînd cînd una, cînd alta superioară în demnitatea acordată fiecăreia.

E imposibil să enumerăm toate variatele ipostaze pe care le-a luat şi pe care le poate lua această concepție a esteticii, căreia îi vom spune mistică. Cu ea nu ne mai aflăm în domeniile ştiinței imaginației, ci ale imaginației însăşi, care-şi creează lumea ei cu elementele schimbătoare ale impresiilor şi ale sentimentului.E suficient să menționăm că acea facultate misterioasă a fost concepută cînd ca practică, cînd ca intermediară între teorie şi practică, iar uneori ca formă teoretică concurînd cu religia şi cu filozofia.

Din această ultimă concepție s-a dedus uneori nemurirea artei, ca aparținînd împreună cu cele două surori sferei spiritului absolut. în schimb, alteori, considerînd că religia e muritoare şi că ea se dizolvă în filozofie, a fost proclamat caracterul muritor, ba chiar moartea efectivă, sau cel puțin agonia artei. Chestiune care pentru noi nu are semnificație, întrucît, admițînd că forma artei este o treaptă necesară a spiritului, a ne întreba dacă arta este eliminabilă ar fi nici mai mult nici mai puțin decît a ne întreba dacă este eliminabilă senzația sau inteligența. Dar

metafizica

în sensul arătat mai sus, transportîndu-ne într-o lume arbitrară, este necriticabilă în aspectele ei particulare, aşa cum nu critici botanica în grădina lui Alcinou[1] sau cinetica în călătoria lui Astolfo[2]. Critica se face numai refuzînd să intri în joc ; respingînd, adică, însăşi posibilitatea metafizicii, în aceeaşi semnificaţie de care s-a vorbit mai sus. Deci nu intuiţie intelectuală în filozofie, nici surogatul sau analogul ei în artă, adică intuiţia intelectuală estetică. In afara celor patru trepte ale spiritului pe care conştiinţa ni le dezvăluie, nu există (să ne fie îngăduit să insistăm asupra acestui lucru) o a cincea treaptă, o a cin-cea şi supremă facultate teoretică sau teoretico-practică, imaginativ-intelectuală sau intelectual-imaginativă sau oricum am încerca altfel s-o concepem.


[1] Rege, tată] Nausicăi, care l-a primit pe Ulise (Nota trail.)
[1] Principe legendar în *Orlando furioso* al lui ARIOSTO (Nota trad.).
**Trăsăturile caracteristice ale artei**
**I nexls tenta unor moduri ale** expresiei
# IX
## INDIVIZIBILITATEA EXPRESIEI ÎN MODURI SAU TREPTE ŞI CRITICA RETORICII
Se obişnuieşte să se ofere liste lungi cuprinzînd *trăsăturile caracteristice ale artei;* dar noi, ajunşi la acest punct al tratării, după ce am considerat arta ca activitate spirituală, ca activitate teoretică şi ca activitate teoretică (intuitivă) specială, putem să observăm cu uşurinţă că acele numeroase şi variate determinări de caracteristici, ori de cîte ori se referă la ceva real, nu fac altceva decît să prezinte din nou ceea ce am cunoscut deja ca gen, specie şi individualitate ale formei estetice. La o determinare generică se reduc, aşa cum s-a observat, caracterele, sau, mai bine zis, variantele verbale ale *unităţii,* ale *unităţii în diversitate,* ale *simplicităţii,* ale *originalităţii* şi aşa mai departe; la o determinare specifică se reduc *adevărul, puritatea* şi altele; la una individuală S3 reduc *viaţa, vivacitatea, însufleţirea, concretul, individualitatea, caracteristicul.* Cuvintele se mai pot schimba, dar nu vor aduce nimic nou din punct de vedere ştiinţific. Analiza expresiei ca atare S3 epuizează în caracterele expusa mai sas.
La acest punct am putea fi însă întrebaţi dacă există moduri sau grade ale expresiei; dacă, după ce am deoseiit în activitatea spiritului două trepte, fiecare dintre ele subîm-părţite în alte două, una dintre ele, cea intuitiv-expresivă, nu se subdivide la rîndul ei în două sau mai multe moduri in-

tuitive, într-o primă, a doua sau o a treia treaptă de expresie. Această diviziune ulterioară este însă imposibilă; o clasificare a intuiţiilor-expresii este desigur îngăduită, dar nu e filozofică; faptele expresive, luate fiecare în parte, sînt tot atîţia indivizi, unul nu e comparabil cu celălalt decît în calitatea lor comună de expresie. Pentru a folosi limba jul scolasticii, expresia este o specie, care nu poate îndeplini la rîndul ei funcţia de gen. Se schimbă impresiile, adică conţinuturile; fiecare conţinut este diferit de oricare altul, fiindcă nimic nu se repetă în viaţă ; şi variaţiei continue a conţinuturi]or îi corespunde varietatea ireductibilă a formelor expresive, sinteze estetice ale impresiilor.
Corolarul a ceea ce am spus este imposibilitatea traducerilor în măsura în care avem pretenţia de a înfăptui trecerea unei expresii într-alta, ca a unui lichid dintr-un vas într-un altul de o formă diferită. Se poate elabora din punct de vedere logic ceea ce fusese elaborat mai înainte într-o formă estetică, dar nu se poate reduce ceea ce a avut deja o formă estetică la o altă formă tot estetică. Orice traducere, de fapt, sau diminuează şi strică sau creează o nouă expresie, punînd-o pe prima din nou în creuzet şi amestecînd-o cu impresiile personale ale celui care se numeşte traducător. In primul caz expresiarămîne totdeauna aceeaşi, cea a originalului, cealaltă fiind mai mult sau mai puţin deficientă, adică nefiind propriu-zis expresie; în celălalt caz expresiile vor fi două, dar cu două conţinuturi deosebite. „Urîte

credincioase sau frumoase infidele"; această expresie proverbială sesizează bine dilema pe care orice traducător o are în faţă. Traducerile inestetice, cum sînt cele literale sau parafrazările nu pot fi considerate decît simple comentarii ale originalelor.
Nejusta împărţire a expresiilor în diferite trepte este cunoscută în literatură sub numele de doctrina *exprimării ornate* sau a *categoriilor retorice.* Dar şi în alte grupuri de arte astfel de tentative de distincţii nu lipsesc: e de ajuns să amintim formele *realistă* şi *simbolică* despre care se vorbeşte atît de frecvent în pictură şi sculptură. *Realist* şi *simbolic, obiectiv* şi *subiectiv, clasic* şi *romantic, simplu* şi *ornat, propriu* şi *metaforic* şi cele patrusprezece forme ale
**Imposibilitate» traducerilor**
**Critici aduse categoriilor retorice**


metaforei şi *figurile de vorbire* şi de *gîndire* şi *pleonasmul* şi *elipsa* şi *inversiunea, repetiţia şi sinonimele* si *omonimele,* toate acestea şi alte determinări de moduri şi trepte ale expresiei îşi dezvăluie nulitatea filozofică cînd se încearcă să se înfăţişeze în definiţii precise, fiindcă atunci sau se învîrtesc în gol, sau cad în absurd. Exemplul tipic îl constituie definiţia atît de comună a metaforei ca fiind *un alt cuvlntpus în locul cuvîntuluipropriu.* Dar de ce să complicăm lucrurile, de ce să substituim cuvîntului propriu pe cel impropriu şi să alegem calea mai lungă şi mai rea cînd o cunoaştem pe cea mai scurtă şi mai bună? Poate fiindcă, aşa •cum se spune în mod obişnuit, cuvîntul propriu, în anumite cazuri, nu e atît de *expresiv* ca pretinsul cuvînt impropriu sau metafora? Dar dacă e aşa, metafora este în cazul acesta tocmai cuvîntul „propriu"; iar cel care se obişnuieşte a fi numit „propriu" dacă ar fi folosit în cazul acesta ar fi *puţin expresiv* şi de aceea foarte impropriu. Astfel de observaţii de bun-simţ elementar pot fi repetate în legătură cu alte categorii şi chiar cu categoria generală a exprimării ornate, aici, de exemplu, cum se leagă oare ornamentul cu expresia. Pe dinafară, extern? Şi rămîne mereu despărţit de expresie. Pe dinăuntru, intern? Şi în acest al doilea caz sau nu foloseşte expresiei şi o strică, sau face parte din ea şi atunci nu e ornament, ci element constitutiv al expresiei, indivizibil şi de nedesluşit în unitatea ei.
Nu trebuie să spunem cît rău au produs distincţiile retorice: contra retoricii s-au spus deja destule, deşi, în ciuda revoltei contra consecinţelor ei, i se păstrează în acelaşi timp cu toată grija principiile (poate pentru a da dovadă de coerenţă filozofică). în literatură, categoriile retorice au contribuit dacă nu la a face să prevaleze, cel puţin să justifice teoretic acel mod particular de *a scrie prost* care înseamnă *a scrie bine* sau *a scrie după retorică.*
sensul empiric Termenii pe care i-am arătat n-ar ieşi din şcolile în care
fiecare dintre noi i-a învăţat (cu excepţia faptului că nu avem prilejul de a ne folosi de ei în discuţiile strict estetice sau de a-i aminti măcar în glumă şi cu o nuanţă comică) dacă n-ar fi folosiţi uneori în una dintre următoarele trei semnificaţii: 1 — ca *variante verbale* ale conceptului
**ti categoriilor retorice**

estetic; 2 — ca indicaţii ale *antiesteticului;* sau în sfîrşit (şi acesta este sensul cel mai frecvent) 3 — în slujba nu a artei şi a esteticii, ci a *ştiinţei* şi a *logicii.*
1 — Expresiile, considerate în mod direct sau pozitiv, fa'oSsînonime nu se divid în clase; dar există totuşi expresii reuşite şi tti1 altele rămase la jumătate sau greşite, cele perfecte şi imperfecte, cele valabile şi cele deficiente. Termenii amintiţi şi alţii de acelaşi fel pot deci indica uneori expresia reuşită şi diferitele conformaţii ale celor greşite; deşi acest lucru se face într-un mod inconstant şi capricios, astfel încît acelaşi termen serveşte cînd să indice ceea ce e perfect, cînd să condamne ceea ce e imperfect.
De exemplu, vor fi oameni care în faţa a două tablouri, unul lipsit de inspiraţie, în care autorul a copiat neinteligent obiecte naturale şi altul, bine inspirat, dar care nu găseşte corespondent în obiecte existente, îl vor numi pe primul *realist* şi pe al doilea *simbolic.* Din contră, alţii în faţa unui tablou puternic simţit, reprezentînd o scenă din viaţa obişnuită vor pronunţa cuvîntul *realist,* iar în faţa unui tablou care alegorizează rece, cuvîntul *simbolic.* Este evident că în primul caz „simbolic" înseamnă artistic, iar „realist" înseamnă antiartistic; pe cînd în cel de al doilea caz, „realist" este sinonim cu artistic şi „simbolic" cu antiartistic. Ce să ne mire dacă unii susţin apoi cu căldură că adevărata formă artistică este cea simbolică şi că cea realistă este antiartistică; iar alţii că artistică este cea realistă şi

antiartistică e cea simbolică? Şi cum să nu le dăm dreptate şi unora şi altora cînd fiecare foloseşte acele cuvinte în sensuri atît de diferite?
Marile dispute asupra *clasicismului* şi *romantismului* se învîrteau de obicei în jurul unor echivocuri de acest fel. Clasicismul era înţeles uneori ca perfecţiune artistică, romantismul, ca lipsă de armonie şi ca imperfecţiune; alteori, „clasic" însemna rece şi artificios, iar „romantic", sincer, plin de căldură, eficace, cu adevărat expresiv. în acest fel puteai fi mereu de partea clasicului contra romanticului sau a romanticului contra clasicului.
Acelaşi lucru se întîmplă cu cuvîntul *stil.* Uneori se afirmă că fiecare scriitor trebuie să aibă stil; şi, în acest

**Fologlrea lor pentru a indica diferite imperfecţiuni estetice**
**Cazuri în care ologirea lor depăşeşte sfera esteticului şi este îu serviciul ştiinţei**
caz, stil este sinonim cu formă sau expresie. Alteori se califică drept lipsită de stil forma unui cod de legi sau a unei cărţi de matematică; şi aici se cade din nou în greşeala de a considera că există două moduri diferite de expresii; o expresie ornată şi o alta nudă, căci, dacă stilul este formă, trebuie să admitem, riguros vorbind, că un cod sau un tratat de matematică au şi ele stilul lor. Alteori se face auzită din partea criticilor condamnarea celui ce „pune prea mult stil" sau „face stil"; şi în acest caz e clar că stil înseamnă nu forma şi nici un mod al acesteia, ci expresia improprie şi pretenţioasă, un fel de antiartistic.
2— Al doilea fel, nu cu totul inutil, de a folosi aceste distincţii şi denumiri, se întîlneşte atunci cînd, de exemplu, în examinarea unei compoziţii literare auzim observaţia: — aici e un pleonasm, dincolo o elipsă, mai departe e o metaforă, şi mai departe un sinonim sau un echivoc. — Şi asta vrea să zică: — Aici e o eroare care constă în faptul de a fi pus un număr de cuvinte mai mare decît era nevoie (pleonasm); dincolo, în schimb, eroarea se naşte, din cauză că s-au pus prea puţine (elipsă); mai departe ea provine dintr-un cuvînt impropriu (metaforă); şi mai departe din cauza a două cuvinte care par să spună lucruri diferite cînd de fapt spun acelaşi lucru (sinonim); aici, din contra, din cauza unui singur cuvînt care pare să spună acelaşi lucru, cînd de fapt spune două lucruri diferite (echivoc). De altfel, o astfel de folosire peiorativă şi patologică a termenilor retoricii este mai rară decît precedenta.
3 — în sfîrşit, cînd terminologia retorică nu are nici o semnificaţie estetică, asemănătoare sau analogă cu cele trecute în revistă, şi se observă totuşi că ea nu e goală şi că indică ceva ce merită a fi luat în considerare, înseamnă că e folosită în slujba logicii şi a ştiinţei. Dat fiind că un concept, în accepţia ştiinţifică pe care o are la un anumit scriitor, apare desemnat cu o anumită denumire, este natural ca alte denumiri pe care scriitorul respectiv le găseşte folosite, sau le întrebuinţează incidental el însuşi pentru a desemna acelaşi concept, să devină, *în raport cu* denumirea fixată de el ca fiind cea exactă, metaforă, sinecdocă, sinonim, formă eliptică etc. Chiar noi, în decursul acestei

expuneri, ne-am, folosit de mai multe ori (şi avem intenţia să ne mai folosim) de acest mod de a vorbi pentru a clarifica sensul cuvintelor pe are le folosim sau pe care le găsim întrebuinţate. Dar acest procedeu, care îşi păstrează valoarea în discuţiile critice asupra ştiinţei şi filozofiei, rămîne fără valoare în critica literară şi de artă. Pentru ştiinţă, există cuvinte proprii şi metafore: unul şi acelaşi concept se poate forma din punct de vedere psihologic în diferite împrejurări şi de aceea se poate exprima pe baza unei intuiţii diferite; iar cînd se constituie terminologia ştiinţifică a unui autor, o dată ce unul dintre aceste moduri a fost hotărît ca fiind cel just toate celelalte apar improprii sau metaforice. Dar în faptul estetic nu există decît cuvinte proprii; una şi aceeaşi intuiţie nu se poate exprima decît într-un singur fel, tocmai fiindcă este intuiţie şi nu concept.
Unii, admiţînd inconsistenţa estetică a categoriilor retorice, adaugă o rezervă faţă de utilitatea lor şi de serviciile pe care le-ar aduce, mai ales în şcolile de literatură. Mărturisim că nu înţelegem cum eroarea şi confuzia pot să educe mintea învăţînd-o să distingă logic, sau cum

pot ele să servească la învăţarea acelor principii de ştiinţă pe care tot ele le încurcă şi le întunecă. Dar poate cineva ar vrea să spună că acele distincţii, considerate clase empirice, pot înlesni asimilarea învăţăturii şi folosi memoriei, ceea ce am admis mai sus în legătură cu genurile literare şi artistice: fapt în privinţa căruia nu avem nici o obiecţie. într-un alt scop însă categoriile retorice trebuie, desigur, să continue a fi studiate în şcoli: spre a fi criticate. Nu e îngăduit să se uite pur şi simplu erorile trecutului; căci adevărurile nu reuşim să le menţinem în viaţă altfel decît făcîndu-le să lupte contra erorilor. Dacă nu vorbim de categoriile retorice, însoţindu-le de critica respectivă, apare riscul ca ele să renască; şi se poate spune că au şi început să renască la unii filologi, ca şi cum ar fi cele mai proaspete'descoperiri *psihologice.*

S-ar părea că, în acest fel, am vrea să negăm orice legătură de asemănare a expresiilor sau a operelor de artă între ele. Asemănările există, şi datorită lor operele de artă pot fi aşezate în cutare sau cutare grup. Dar sînt asemănări



**Retorica**
**şcoli**
**Asemănările dintre expresii**



Posibilitatea **relativi a traducerilor**

care se observă între indivizi şi pe care nu le putem fixa niciodată prin determinări conceptuale: asemănări deci cărora în mod greşit li se aplică identificarea, subordonarea, coordonarea şi alte raporturi proprii conceptelor şi care constau pur şi simplu în ceea ce se numeşte *aer de familie,* derivînd din condiţiile istorice în care se nasc diferitele opere, sau din înrudirea sufletească a artiştilor între ei. Tocmai în existenţa acestor asemănări rezidă posibilitatea *relativă a traducerilor;* nu ca reproduceri (ceea ce ar fi zadarnic să se încerce) ale aceloraşi expresii originale, ci ca produceri de expresii *asemănătoare* şi mai mult sau mai puţin aproape de acelea. Traducerea pe care o considerăm bună este o aproximaţie, dar ea are valoarea originală de operă de artă şi poate exista de sine stătător.

## X

## SENTIMENTELE ESTETICE ŞI DEOSEBIREA DINTRE FRUMOS ŞI URÎT

Trecînd la studierea conceptelor mai complexe, în care activitatea estetică trebuie considerată în legătură cu alte domenii de activitate, trebuind aşadar să arătăm care este modul lor de unire sau îmbinare, în primul rînd se impun atenţiei noastre conceptul de *sentiment* şi acele sentimente pe care le numim *estetice.*

In terminologia filozofică, cuvîntul „sentiment" este unul dintre cele mai bogate în sensuri; l-am şi întîlnit o dată printre cele care se folosesc spre a desemna spiritul în pasivitatea lui, materia sau conţinutul artei, şi de aceea sinonim cu *impresii;* altă dată (şi semnificaţia era atunci cu totul diferită) l-am întîlnit desemnînd caracterul *alogic* şi *anistoric* al faptului estetic, adică intuiţia pură, formă de adevăr care nu defineşte nici un concept şi nu afirmă nici o realitate.

Dar aici cuvîntul nu ne interesează în nici una dintre aceste două semnificaţii, nici în alteie care i-au mai fost conferite pentru a desemna alte forme de cunoaştere ale spiritului; ci numai acea semnificaţie în care sentimentul e înţeles ca o activitate specială de natură noncognitivă, avîndu-şi cei doi poli ai ei, cel pozitiv şi cel negativ, respectiv în *plăcere* şi în *durere.* %

**Diferitele sem-niticaţilalecu-vîntul'ui „sentiment„**
**Sentimentul ca activitate**
**10**



**Identificarea sentimentului iu activitatea economica**



Aceasta este o *activitate* care a pus întotdeauna pe filozofi în mari încurcături; de aceea ei au încercat sau *s-o* nege ca activitate sau să o atribuie *naturii,* excluzînd-o din spirit. Dar ambele aceste soluţii s-au izbit de asemenea dificultăţi, încît celor care le examinează cu grijă li se

arată a fi pînă la urmă inacceptabile. Fiindcă ce ar putea fi în definitiv o activitate nespirituală, *o activitate a naturii,* cînd noi nu avem altă cunoaştere a activităţii decît ca spiritualitate, şi a spiritualităţii decît ca activitate, natura fiind în acest caz, prin definiţie, ceea ce este pur şi simplu pasiv, inert, mecanic, material? Pe de altă parte, dacă negăm sentimentului caracterul de activitate vom fi energic dezminţiţi tocmai de existenţa celor doi poli ai plăcerii şi durerii care apar în el şi care demonstrează activitatea în concretul ei, am spune, chiar în freamătul ei. Această concluzie critică ar trebui să ne pună în cea mai mare încurcătură chiar pe noi, care, în schiţa prezentată mai sus asupra sistemului spiritului, n-am lăsat nici un loc pentru noua activitate, a cărei existenţă am fi acum cons-trînşi s-o recunoaştem. Numai că activitatea sentimentului, dacă e activitate, nu e totuşi nouă; ea şi-a căpătat deja locul cuvenit în sistemul schiţat de noi, deşi sub altă denumire, şi anume ca *activitate economică. Activitatea* aşa-zisă a sentimentului nu e altceva decît cea mai elementară şi fundamentală activitate practică, pe care am deosebit-o de forma etică, făcînd-o să constea din dorinţa şi voinţa unui scop oarecare individual, lipsită de orice determinare morală.
Dacă sentimentul a fost uneori considerat ca activitate organică sau naturală, acest lucru s-a întîmplat tocmai fiindcă sentimentul nu coincide nici cu activitatea logică, nici cu cea estetică, nici cu cea etică; şi privit din punctul de vedere al celor trei (care erau singurele admise), el apărea în afara spiritului propriu-zis, a spiritului considerat în toată aristocraţia lui, rămînînd aproape o determinare a naturii sau a psihicului ca natură. Rezultă de aici şi adevărul unei alte teze, de mai multe ori susţinută, anume că activitatea estetică, la fel ca cea etică şi intelectuală, nu e sentiment: teză de neînfrînt, dat fiind că sentimentul a şi

fost înţeles, în mod implicit şi fără să ne dăm seama, ca voinţă economică. Concepţia care în acest caz este respinsă e cunoscută sub numele de *hedonism,* şi constă în a reduce toate formele diferite ale spiritului la una singură, care-şi pierde astfel propriul ei caracter distinctiv şi devine ceva tulbure, misterios, cu adevărat asemănător „întunericului în care toate vacile sînt negre". O dată efectuată această reducere şi mutilare, hedoniştii, după cum e firesc, nu reuşesc să vadă altceva, în orice activitate, decît plăcere şi durere; şi între plăcerea artei şi cea a unei digestii uşoare, între plăcerea unei fapte bune şi cea de a-şi umple pieptul cu aer proaspăt, ei nu văd nici o diferenţă substanţială.
Dar dacă activitatea sentimentului, în sensul definit mai sus, nu trebuie să fie substituită tuturor celorlalte forme ale activităţii spirituale, nu înseamnă că ea nu poate *să le însoţească.* Ba, le însoţeşte, în mod necesar, fiindcă ele se află toate în strînsă legătură şi între ele şi cu forma volitivă elementară; de unde rezultă că fiecare dintre ele are concomitente faptele de voinţă individuale şi plăcerile şi durerile volitive, zise ale sentimentului. Numai că nu trebuie să confundăm ceea ce este concomitent cu ceea ce este principal sau dominant, şi să nu recunoaştem unul din cauza celuilalt. Descoperirea unui adevăr sau îndeplinirea unei îndatoriri morale ne produce o bucurie care face să vibreze întreaga noastră fiinţă, care, obţinînd rezultatul acestor forme de activitate spirituală, obţine de fapt acel ceva spre care tindea, în mod *practic,* în acea emoţie ca spre un scop propriu. Totuşi, satisfacţia *economică* sau *hedonistă,* satisfacţia *etică,* satisfacţia *estetică,* satisfacţia *intelectuală* ră-mîn mereu, chiar în acea unire a lor, distincte între ele. jîn acest fel, se clarifică totodată problema pusă de mai multe ori (şi care nu pe nedrept a părut ca o chestiune de viaţă şi de moarte pentru ştiinţa estetică): dacă sentimentul şi plăcerea precedă sau urmează, dacă este cauză sau efect al faptului esteticj Problemă care trebuie amplificată cu cea a raportului dintre diferitele forme spirituale, şi care trebuie rezolvată în sensul că nu se poate vorbi de cauză şi efect sau de un mai întîi şi de un mai apoi cronologic în unitatea spiritului.

**Critica hedonismului**
**Sentimentul ca fapt concomitent cu orice forma de activitate**

Şi o dată stabilită legătura expusă, îşi pierd rostul cercetările întreprinse de obicei asupra *caracterului sentimentelor* estetice, morale, intelectuale sau chiar economice (cum s-a spus uneori). în acest ultim caz, e clar că e vorba de-a dreptul nu de doi termeni, ci de unul; şi cercetarea asupra sentimentului economic nu poate fi decît aceeaşi care priveşte activitatea economică. Dar şi în alte cazuri cercetarea nu se poate face de loc asupra substantivului, ci asupra adjectivului: esteticitatea, moralitatea, Jogicitatea vor explica cum sentimentele se colorează în mod diferit în estetice, morale şi intelectuale, acolo unde sentimentul luat în sine nu va explica de loc acele refracţii şi colorări.
O consecinţă ulterioară constă în faptul ca nu mai e nevoie apoi să menţinem distincţiile atît de cunoscute între sentimentele de valoare şi sentimentele pur hedoniste şi *lipsite de valoare,* între sentimentele *dezinteresate* şi *interesate, obiective* şi *neobiective* sau subiective de *aprobare* şi de *pură delectare {Gefallen* şi *Vergnugen* ale germanilor). Aceste distincţii se străduiau să salveze cele trei forme spirituale recunoscute ca triada *Adevăr, Bine* şi *Frumos* de confuzia cu cea de a patra formă, încă nerecunoscută şi de aceea înşelătoare în nedeterminarea ei şi ca atare sursă de nedumeriri. Pentru noi ele şi-au încheiat misiunea, fiindcă sîn-tem în stare să obţinem mult mai direct distincţia, introdu-cînd sentimentele interesate, subiective, de pură delectare printre demnele forme ale spiritului; şi de unde la început se concepea (şi noi înşine, o vreme, concepeam) o antinomie între valoare şi sentiment ca între spiritualitate şi natura-litate, nu vedem acum altceva decît diferenţe între valoare şi valoare.
Aşa cum am mai spus, sentimentul sau activitatea economică se prezintă împărţită bipolar avînd un pol pozitiv şi unul negativ, plăcere şi durere, pe care acum putem să le traducem în util şi neutil (sau nociv). Bipolaritatea menţionată mai sus este dovada caracterului activ al sentimentului şi ea se regăseşte de fapt în toate formele de activitate. {Dacă fiecare dintre acestea e_vaXoare, fiecare are în faţa ei *antivaloarea* sau *valoarea negativă.* Şi ca să existe valoare negativă nu e suficient să avem o simplă lipsă de

valoare, ci activitatea şi pasivitatea trebuie să se afle în luptă între ele fără ca una s-o învingă pe cealaltă; de unde rezultă contradicţia şi valoarea negativă a activităţii stîn-jenite, contracarate, întrerupte. Valoarea este activitatea care se desfăşoară liber; valoarea negativă este contrariul ei.
Fără să intrăm aici în problema raportului dintre valoare şi valoare negativă, adică în problema contrariilor (aşadar, dacă este cazul ca ele să fie gîndite în mod dualist, ca două entităţi sau două ordini (categorii?) de entităţi inamice, ca Ormuz şi Ahriman, îngerii şi diavolii, sau ca o unitate care e totodată contrarietate) ne vom mulţumi cu această definiţie a celor doi termeni, ca fiind suficientă scopului nostru prezent care este de a lămuri activitatea estetică şi, în această chestiune particulară, unul dintre conceptele cele mai neclare şi mai dezbătute ale esteticii: conceptul de *frumos.*
Valorile şi valorile negative estetice, intelectuale, economice şi etice au denumiri diferite în vorbirea comună, *frumos, adevăr, bun, util, potrivit, just, exact,* etc. care desemnează libera desfăşurare a activităţii spirituale, acţiunea, cercetarea ştiinţifică, producţia artistică bine reuşite; şi *urlt, fals, rău, inutil, nepotrivit, nejust, inexact,* desem-nînd activitatea stînjenită, produsul nereuşit. în folosirea lor lingvistică, aceste denumiri se transferă continuu de la o categorie de fapte la alta. De exemplu, *frumos* se întrebuinţează nu numai pentru o expresie reuşită, ci şi pentru un adevăr ştiinţific sau pentru o acţiune util înfăptuită şi pentru o acţiune morală; de aceea se vorbeşte de un *frumos intelectual,* de un *frumos al acţiunii,* de un *frumos moral.* Dacă mergem pe urma acestor extrem de variate accepţiuni intrăm într-un labirint verbal, inaccesibil şi încurcat; în care s-au vîrît şi s-au rătăcit nu puţini filozofi şi esteticieni. Totuşi ni s-a părut potrivit să ocolim cu grijă pînă acum folosirea cuvîntului „frumos" spre a desemna expresia în valoarea ei pozitivă. Dar, după toate explicaţiile pe care le-am dat, fiind

acum înlăturat orice pericol de restălmă-cire şi neputîndu-se, pe de altă parte, ignora faptul că tendinţa dominantă atît în limbajul comun cît şi în cel filo-

Fruraosul ea valoare a expresiei, sau expresia pur şi simplu



Urîtul ţi elementele de frumuseţe care-l compun

Iluzia că ar exista expresii nici frumoase* nici urite

Sentimente estetice proprii şi sentimente concomitente şi accidentale

zofic este de a restrînge sensul cuvîntului „frumos" tocmai la valoarea estetică, ne pare uşor şi oportun să [definim frumuseţea ca *expresie reuşită,* sau, mai bine zis, ca *expresie* pur şi simplu, fiindcă expresia, cînd nu e reuşită, nu e expresie

la urmare, urîtul, este expresia greşităj Şi pentru operele de artă nereuşite e valabil paradoxul că frumosul *ne* prezintă o *unicitate* de frumuseţe, iar urîtul o *multiplicitate.* De unde, în mod obişnuit, în faţa operelor estetice mai mult sau mai puţin nereuşite auzim vorbindu-se despre calităţi, adică despre *părţile* lor *frumoase,* ceea ce nu se întîm-plă, în schimb, în faţa celor perfecte. La acestea, într-adevăr, se dovedeşte imposibilă enumerarea calităţilor sau arătarea părţilor frumoase, fiindcă, existînd o fuziune completă, ele au o singură calitate: viaţa circulă în întregul organism şi nu e retrasă în vreuna dintre părţile lui.

Calităţile operelor nereuşite pot fi de grade diferite, chiar foarte mari. Şi pe cînd frumosul nu prezintă grade, nefiind de conceput un mai frumos, adică un expresiv mai expresiv, un adecvat mai adecvat, urîtul, în schimb, le prezintă şi încă mergînd de la uşor urît (sau aproape frumos) la foarte urît. Dar dacă urîtul ar fi *complet,* adică lipsit de orice element de frumuseţe, prin însuşi acest fapt el ar înceta să fie urît, fiindcă i-ar lipsi, în acest caz, contradicţia în care stă raţiunea lui de a fi. Valoarea negativă ar deveni nonvaloare, activitatea ar ceda locul pasivităţii, cu care ea nu e în război decît atunci cînd aceasta este efectiv combătută.

Şi fiindcă conştiinţa distinctivă a frumosului şi urîtu-lui se bazează pe contrastele şi pe contradicţiile pe care le implică activitatea estetică, este evident că această conştiinţă se atenuează pînă la a dispărea cu totul pe măsură ce coboară de la cazurile de expresie cele mai complexe la cele mai simple şi foarte simple. De aici iluzia că ar exista expresii nici frumoase, nici urîte, considerîndu-se ca atare cele care se obţin fără un efort sensibil şi se prezintă ca naturale.

La aceste definiţii foarte accesibile se reduce întregul mister al *frumosului* şi al *untului.* Dacă cineva obiectează că există expresii estetice perfecte, în faţa cărora nu se



încearcă o plăcere, şi altele, poate chiar greşite, care ne stîr-nesc o foarte vie plăcere, trebuie să i se recomande să fie foarte atent, în cadrul faptului estetic, numai la ceea ce este într-adevăr plăcere estetică. Aceasta se prezintă uneori întărită, sau mai degrabă complicată de plăceri provenind de la fapte străine, care numai din întîmplare se află unite cu ea. Un exemplu de plăcere pur estetică ne oferă poetul sau oricare alt artist în momentul în care îşi vede (intuieşte) pentru prima oară opera sa; adică, atunci cînd, impresiile lui se conturează, iar pe faţa lui străluceşte bucuria divină a creatorului. O plăcere amestecată încearcă în schimb cine s-a dus la teatru, după o zi de muncă, ca să asiste la o comedie; cînd, adică, la plăcerea repausului, a distracţiei sau a rîsului din băierile inimii se adaugă momentele de adevărată plăcere estetică pentru arta autorului sau a actorilor. Acelaşi lucru e valabil pentru artistul care, după ce şi-a terminat opera, o contemplă cu plăcere, încercînd, în afara de plăcerea estetică, pe cealaltă cu totul diferită care izvorăşte din amorul propriu satisfăcut sau cel puţin din avantajul economic care urmează să-i vină de pe urma operei lui. Şi exemplele s-ar putea multiplica.

In estetica modernă a fost alcătuită o categorie de sentimente estetice *aparente,* derivînd nu din formă, adică nu din operele de artă ca atare, ci din conţinutul operelor de artă. Reprezentările artistice trezesc (după cum s-a observat) plăcere şi durere în infinitele lor gradaţii şi varietăţi: palpităm, ne bucurăm, tremurăm, piîngem, rîdem, iubim o dată cu

personajele unei drame sau ale unui roman, cu figurile unui tablou, sau cu melodiile unei bucăți muzicale. Aceste sentimente, de altfel, nu sînt cele pe care le-ar trezi faptul real în afara artei, sau, mai bine zis, ele nu sînt identice în ceea ce priveşte calitatea, iar din punctul de vedere cantitativ sînt o atenuare a celor reale: plăcerea şi durerea estetică şi *aparentă* se arată a fi uşoare, puțin adînci, mobile. Despre aceste *sentimente aparente* nu e cazul să vorbim aici în mod expres, pentru bunul motiv că am vorbit deja pe larg despre ele, ba chiar n-am discutat pînă acum decît despre ele. Sentimentele care devin aparente sau părelnice, ce sînt ele oare altceva decît sentimente obiectivate, in-



**Critica sentimentelor aparente**



tuite exprimate? Şi e natural să nu ne provoace frămîntare şi agitație pasională în viața reală, fnndcă acelea erau ma-

*firnTr* Sînt fOTmă Şi activitte, acelea erau *Zl* t met devărate ş, proprii, acestea sînt intuiții si expre-

T' *?TU*- sentimente)°r *aparente* nn e deci alt- OSfei PeSte Care PUt6m fâră SCl

# XI

## CRITICA HEDONISMULUI ESTETIC

După cum sîntem adversari ai hedonismului în genere, adică ai teoriei care, bazîndu-se pe plăcerea şi durerea intrinsece activității utilitare sau economice, şi de aceea, inseparabile de orice altă formn de activitate, confundă ceea ce conține cu ceea ce e conținut şi nu recunoaşte alt proces decît cel hedonist; tot aşa ne opunem hedonismului particular estetic, care consideră, dacă nu toate celelalte activități, cel puțin pe cea estetică drept un simplu fapt de sentiment şi confundă plăcutul *expresiei,* care e frumosul, cu plăcutul pur şi simplu, cu plăcutul de orice alt fel.

Concepția hedonistă asupra artei se prezintă în mai multe forme dintre care una din cele mai vechi consideră frumosul drept ceea ce este plăcut vederii şi auzului, adică aşa-ziselor *simțuri superioare.* La începutul analizei faptelor estetice era, într-adevăr, greu să te sustragi credinței înşelătoare că un tablou sau o melodie sînt impresii ale văzului sau ale auzului şi să interpretezi just observația evidentă că orbul nu gustă pictura, iar surdul nu gustă muzica. A arăta, aşa cum am arătat, că producerea esteticului nu depinde de natura impresiilor, şi că toate impresiile simțurilor pot ajunge pînă la expresie, fără ca vreuna să aibă aici vreun drept special prin calitatea ei sau prin categoria căreia îi aparține, este o concepție care ni se înfățişează numai după ce au fost încercate toate celelalte construcții doctrinale posibile în această materie. Cine îşi închipuie că faptul estetic este ceva plăcut pentru ochi sau

**Critica frumosului conceput ca ceea ce place simțurilor superioare**



Critica teoriei focului

Critica teoriilor sexualități *Şl* ale triumfului



pentru auz nu mai are nici o posibilitate de apărare contra celui care, procedînd în continuare în mod logic, identifică frumosul cu plăcutul în general şi include în estetică arta culinară, sau (cum au făcut unii pozitivişti) „frumosul visceral".

O altă formă a hedonismului estetic este teoria *jocului.* Conceptul de joc a ajutat uneori la recunoaşterea caracterului activ al faptului expresiv: omul (s-a spus) nu e cu adevărat om decît atunci cînd începe să se joace (adică atunci cînd se sustrage cauzalității naturale şi mecanice, produ-cînd spiritualiceşte); şi primul lui joc este arta. Dar fiindcă cuvîntul „joc" înseamnă şi plăcerea care se naşte din descărcarea provocată a energiei exuberante a organismului (adică dintr-o nevoie practică) consecința acestei teorii a fost că orice joc a fost denumit fapt estetic, sau arta a fost denumită joc în măsură în care poate intra ca parte a unui joc, aşa cum se întîmplă cu alte lucruri şi chiar cu ştiința. Numai morala nu poate fi dominată

niciodată de intenția de joc (din cauza contradicției care nu admite acest lucru); ci, în schimb, ea domină şi reglementează însuşi actul jocului.
Au existat chiar unii care au încercat să deducă plăcerea artei din rezonanța plăcerii organelor sexuale. Esteticieni foarte moderni consideră şi ei cu uşurință că geneza faptului estetic stă în plăcerea de a *încinge* şi de a *triumfa,* sau, cum adaugă alții, în nevoia masculului care tinde să cucerească femela. Teorie care e condimentată cu o mare erudiție de natură anecdotică, Dumnezeu ştie cît poate fi de sigură cu privire la moravurile popoarelor sălbatice; dar care în realitate n-ar avea nevoie de atîtea ajutoare dat fiind că poeți care se împopoţonează cu propriile lor poezii ca nişte cocoşi care-şi înalță creasta sau curcanii care-şi înfeaie coada se întîlnesc foarte des în viața de toate zilele. Numai că, acela care face asemenea lucruri, şi în măsura în care le face, nu este poet, ci un biet om, ba chiar un biet cocoş sau curcan; iar goana după victorie şi cucerirea triumfală a femelei nu au nimic de a face cu faptul de artă. Ar fi ca şi cum am considera poezia doar un simplu produs *economic,* fiindcă au existat cîndva poeți aulici şi stipendiați

şi pentru că există încă unii care se descurcă în viață, dacă nu chiar şi-o cîştigă, prin vînzarea versurilor lor. La asemenea deducție şi definiție nu au ezitat să ajungă unii prea zeloşi neofiți ai materialismuli istoric.
O altă şcoală, mai puțin grosolană, consideră estetica sfmpaticuiuK drept o ştiință *a simpaticului,* a ceea ce noi simpatizăm, a Ce înseamnă
r ',' , !. , * »v J conținutul si
ceea ce ne atrage, ne înveseleşte, ne trezeşte plăcere şi admi- torma potrivit rație. Dar simpaticul nu este altceva decît imaginea sau acestei teorii reprezentarea a ceea ce ne place. Şi ca atare, e un fapt complex, rezultat dintr-un element constant, care este cel estetic al reprezentării şi dintr-unul variabil care este plăcutul în infinitele sale apariții, izvorînd din toate diferitele categorii de valori.
în limbaj comun se încearcă uneori un fel de repulsie de a numi „frumoasă" expresia care nu e o expresie a simpaticului. De aici, contrastele permanente dintre modul de a vorbi al esteticianului sau al criticului de artă şi cel al unei persoane comune, care nu reuşeşte să se convingă că imaginea durerii şi a mîrşăviei poate fi frumoasă sau, cel puțin, că e la fel de îndreptățită să fie frumoasă ca şi expresia bunului şi a plăcutului.
Contrastul s-ar putea rezolva distingînd două ştiințe diferite, una a expresiei şi cealaltă a simpaticului, dacă acesta din urmă ar putea forma obiectul unei ştiințe speciale; daca acesta n-ar fi, aşa cum s-a arătat, un concept complex, dacă nu de-a dreptul echivoc. Dacă în el se dă prioritate faptului expresiv, se intră în estetica privită ca ştiință a expresiei: dacă în schimb se dă prioritate conținutului plăcut, se ajunge din nou la studierea unor fapte esențialmente hedoniste (utilitare), oricît de complicate ar putea ele să se prezinte. în estetica simpaticului trebuie căutată şi originea principală a doctrinei care concepe raportul dintre conținut şi formă ca *suma a două valori.*
în toate doctrinele menționate pînă acum arta e consi- Hedonism es-derată ca ceva pur hedonist. Dar hedonismul estetic nu se nsm ?l poate menține decît cu condiția să se unească cu un hedonism filozofic general, care să nu recunoască nici o altă formă de valoare. De îndată ce conceptul hedonist asupra artei este acceptat de către filozofii car admit una sau

**Negarea rigo-ristă şi justificarea pedagogică a artei**
mai multe valori spirituale, de adevăr sau de morală, nu poate să nu apară întrebarea: ce să facem cu arta, la ce ar putea folosi arta? să lăsăm cale liberă plăcerilor pe care le oferă, sau trebuie să le limităm? şi între ce limite? Problema *scopului artei,* care este de neconceput în estetica expresiei, îşi găseşte în estetica simpaticului o semnificație neîndoielnică şi cere o soluție.

O astfel de soluție, după cum e clar, nu poate avea decît două forme: una cu caracter negativ, alta cu caracter restrictiv. Prima, căreia îi vom spune *rigoristă* sau *ascetică* şi care apare de multe ori, deşi nu frecvent, în istoria ideilor, consideră arta o beție a simțurilor şi de aceea o judecă nu numai ca fiind nefolositoare, ci şi nocivă: trebuie deci, după această teorie, să eliberăm de artă, cu toată stăruința şi cu tot efortul, sufletul omenesc întrucît ea îl tulbură.
Cealaltă soluție, căreia îi vom spune *pedagogică* sau *utili-*Zar-moralistă, admite arta, dar numai în măsura în care ea contribuie la scopul moralității: în măsura în care ajută cu o plăcere nevinovată opera celui ce ne conduce spre adevăr şi bine, în măsura în care umezeşte cu o dulce licoare marginile vasului cunoaşterii şi datoriei.
E bine să observăm că ar fi greşit să distingem în a-ceastă a doua concepție una intelectualistă şi alta utilitar-moralistă, după cum i se atribuie artei scopul de a ne conduce spre adevăr sau spre binele practic. Sarcina ce i se impune, a instruirii, tocmai pentru că este un scop urmărit şi recomandat, nu mai este un fapt pur teoretic, ci un fapt teoretic devenit deja materie de acțiune practică; nu intelectualism deci, ci numai pedagogism şi practicism. N-ar fi mai exact nici să subîmpărțim concepția pedagogică a artei în utilitară pură şi în utilitar-moralistă, întrucît cei care admit numai utilul individual (libera plăcere a individului), tocmai fiindcă sînt hedonişti absoluți, nu au nici un motiv să caute o justificare ulterioară a artei.
Dar, dat fiind punctul la care am ajuns, a enunța aceste teorii este totuna cu a le combate. Mai curînd trebuie să observăm că teoria pedagogică a artei este şi ea una din cauzele pentru care s-a cerut în mod greşit ca (în vederea unor anumite efecte practice) conținutul artei să fie *ales.*

**XI. CRITICA HEDONISMULUI ESTETIC**

Contra esteticii hedoniste şi contra celei pedagogiste s-a formulat adesea teza, care se bucură de mare ecou în rîn-durile artiştilor, conform căreia arta constă în *frumusețea pură:* „în frumusețea pură pus-a cerul orice bucurie a noastră şi versul este totul" (D'Annunzio). Dacă prin aceasta vrem să înțelegem că arta nu trebuie luată drept o pură delectare a simțurilor (un practicism utilitar) sau o simplă exercitare a moralității, să ni se permită şi nouă în acest caz să ne împodobim gîndirea cu titlul de *estetică a frumuseții pure.* Dar dacă prin aceasta din urmă se înțelege în schimb (aşa cum s-a întîmplat adesea) ceva mistic şi transcendent, necunoscut bietei noastre lumi omeneşti; sau ceva care ar fi spiritual şi dătător de beatitudine, dar nu expresiv; atunci trebuie să răspundem că deşi sîntem încîntați de conceptul unei frumuseți, care ar fi *pură de tot ce nu e formă spirituală a expresiei,* nu putem concepe însă o frumusețe superioară acesteia, ba mai mult, una care să fie *purificată chiar şi de expresie,* adică să fie lipsită de ea însăşi.



**Critica frumu şefii pure**

Conceptele pseudoestetiee şi estetica simpaticului

# XII

# ESTETICA SIMPATICULUI ŞI CONCEPTELE PSEUDOESTETICE

Doctrina simpaticului (animată şi secondată de capricioasa estetică metafizică şi mistică şi de acel tradiționalism orb în care se presupune o legătură logică între lucruri care din întîmplare se află tratate laolaltă de aceiaşi autori şi în aceleaşi cărți) a introdus şi a făcut familiare în sistemele estetice o serie de concepte asupra cărora e suficient să aruncăm o privire rapidă pentru a justifica respingerea lor hotărîtă din propria noastră teorie.
Lista lor e lungă, chiar interminabilă: *tragic, comic, sublim, patetic, mişcător, trist, ridicol, melancolic, tragicomic, umoristic, maiestuos, demn, serios, grav, impunător, nobil, potrivit situației, grațios, atractiv, ațîțător, cochet, idilic, elegiac, vesel, violent, naiv, crud, josnic, oribil, dezgustător, înspăimîntător, respingător* şi cîte şi mai cîte.
Fiindcă acea doctrină îşi lua ca obiect chiar simpaticul era natural să nu poată neglija nici o altă varietate a simpaticului, nici unul dintre amestecurile şi gradațiile prin care de la el, în cea mai înaltă şi intensă manifestare a lui, se ajunge încet, încet pînă la contrariul său, la antipatic şi respingător. Şi fiindcă conținutul simpatic era considerat ca *frumos,* iar antipaticul ca *urit,*

varietățile (tragic, comic, sublim, patetic etc.) formau, după acea concepție a esteticii, gradațiile şi nuanțele intermediare între frumos şi urît.

XII. ESTETICA SIMPATICULUI. CONCEPTELE PSEUDOESTETICE

O dată enumerate şi definite de bine, de rău principalele dintre aceste varietăți, estetica simpaticului îşi punea problema locului cuvenit *urîtului în artă:* problemă lipsită de sens pentru noi care nu cunoaştem **alt urît** decît antiesteticul sau inexpresivul, care nu poate constitui niciodată o parte a faptului estetic, fiind contrariul şi *antiteza* lui. Dar, în doctrina pe care o examinăm aici, punerea şi discutarea acelei probleme implica nici mai mult, nici mai puțin decît necesitatea de a concilia într-un fel oarecare ideea falsă şi ciuntită a artei de la care se pornea — ideea artei reduse la reprezentarea plăcutului — cu arta efectivă care se mişcă în domenii mult mai largi. De aici tentativa artificială de a stabili care cazuri de *urlt* (antipatic) pot fi admise în reprezentarea artistică, şi pentru ce motive şi în ce mod.

Răspunsul era că urîtul e admisibil numai cînd *poate fi depăşit,* urîtul de nesuportat, cum e *dezgustătorul* sau *respingătorul* trebuind să fie exclus categoric; şi că urîtul, admis în artă, are rolul de a contribui la sporirea efectului frumosului (simpatic) , producînd o serie de contraste din care plăcutul să iasă întărit şi îmbucurător. Este, într-adevăr, o observație comună că plăcerea se simte cu atît mai multă intensitate cu cît e precedată de abstinență şi chin. Urîtul în artă era considerat în acest mod ca fiind în serviciul frumosului, stimulent şi condiment al plăcerii estetice.

O dată cu căderea esteticii simpaticului cade şi această doctrină artificială a rafinamentului hedonist, care e cunoscută sub formula pompoasă de doctrină a *depăşirii urîtului;* totodată, enumerarea şi definirea conceptelor amintite mai sus demonstrîndu-se a fi în afara esteticii, care nu cunoaşte nici simpaticul, nici antipaticul, nici varietățile lor, ci numai activitatea spirituală a reprezentării.

Totuşi, locul important pe care acele concepte, aşa cum am spus, l-au ocupat pînă acum în tratările estetice, face oportună o mai amplă clarificare în privința naturii lor. Care va fi soarta lor? Fiind excluse din estetică, în ce altă parte a filozofiei vor intra? »



Critica teoriei urîtului în artă și a depășirii acestuia

Concepte!e pseudoestetice și apartenența lor Ia psihologie



Imposibilitatea unor definiții riguroase a a-«estora



De fapt, în nici o parte, fiindcă acele concepte sînt lipsite de valoare filozofică. Ele nu sînt altceva decît o serie de clase, care se pot modela în modul cel mai diferit şi multiplica după plac, în care se încearcă să se repartizeze infinitele complicații şi nuanțe de valori şi valori negative ale vieții. Dintre aceste clase, unele cum sînt frumosul, sublimul, maiestuosul, solemnul, seriosul, gravul, nobilul, înaltul, au o semnificație preponderent pozitivă; altele, ca urîtul, durerosul,oribilul, înspăimîntătorul, teribilul, monstruosul, stupidul, extravagantul, au o semnificație preponderent negativă; în sfîrşit, în altele prevalează aspectul de amestec, cum e cazul comicului, duiosului, melancolicului, umoristicului, tragicomicului. Complicații infinite, fiindcă infinite sînt individualizările: din care cauză nu e posibil să se construiască cu ele conceptele respective decît în modul aproximativ, propriu ştiințelor naturale, care sînt mulțumite dacă pot schematiza cît de cît realul, în-trucît acesta nici nu se epuizează prin enumerare, nici nu le este dat lor să-l înțeleagă şi să-l domine prin speculație. Şi fiindcă disciplina naturalistă care-şi propune să construiască tipuri şi scheme de viață spirituală a omului este *psihologia* (al cărei caracter pur empiric şi descriptiv se accentuează tot mai mult în vremea noastră), acele concepte nu sînt nici de domeniul esteticii, nici, în general, de domeniul filozofiei, ci trebuie atribuite tocmai psihologiei. Aşa cum toate celelalte construcții psihologice nu pot să aibă definiții riguroase, tot aşa, deci, nu pot fi definite nici conceptele arătate; şi nu ne e permis, prin urmare, să le deducem unele din altele şi să le conexăm într-un sistem, aşa cum de atîtea ori s-a încercat cu mare risipă de timp şi fără rezultate utile. Şi nici

măcar nu se poate pretinde să se obţină, în schimbul conceptelor filozofice recunoscute ca imposibile, definiţii empirice care să fie în mod universal folosibile ca adecvate şi adevărate. Definiţiile empirice nu sînt de loc unice, ci nenumărate, variind în funcţie de cazurile şi intenţiile pentru care se alcătuiesc: căci dacă definiţia ar fi una singură şi ar avea valoare de adevăr, este evident că ea n-ar mai fi empirică, ci riguroasă şi filozofică. Şi, într-adevăr, de fiecare dată cînd a fost folosit



unul dintre termenii pe care i-am amintit (sau care ar putea fi amintiţi din aceeaşi serie) o dată cu el s-a dat şi o nouă definiţie, exprimată sau sub înţeleasă. Fiecare din acele definiţii se deosebea de cealaltă prin ceva, printr-un amănunt, fie chiar minim, şi prin referirea tacită la cutare sau cutare fapt individual vizat de preferinţă, ridicat la rangul de tip general. De aceea se întîmplă că nici una dintre ele nu mulţumeşte pe cel care o ascultă şi nici chiar pe cel care o alcătuieşte; care, imediat după aceea, pus în faţa unui nou caz, recunoaşte că definiţia lui e mai mult sau mai puţin insuficientă şi neadecvată, trebuind să fie retuşată. Trebuie deci să-i lăsăm în pace pe cei ce vorbesc şi scriu, ca să definească ei de fiecare dată sublimul sau comicul, tragicul sau umoristicul, după cum le place şi li se pare potrivit pentru scopul pe care şi-l propun. Şi dacă se insistă pentru a se obţine o definiţie empirică universal valabilă, atunci nu putem oferi decît pe aceasta: sublim (sau comic, tragic, umoristic etc.) este *tot* ceea ce a fost sau va fi numit astfel de cei care au folosit sau vor folosi aceste *cuvinte.*

Ce este sublimul? Afirmarea neaşteptată a unei forţe mora extrem de puternice: iată o definiţie. Dar tot atît de bună este şi cealaltă, care identifică sublimul şi acolo unde forţa care se afirmă e o voinţă extrem de puternică, desigur, dar imorală şi destructivă. Şi una şi cealaltă vor pluti apoi în vag şi nu vor dobîndi nici o determinare dacă nu se vor referi la un caz concret, la un exemplu, care să facă să se înţeleagă ce anume se înţelege aici prin „extrem de puternic" şi prin „neaşteptat": concepte cantitative, chiar fa's cantitative pentru care nu există o măsură, şi care sînt în fond metafore, fraze emfatice sau tautologii logice. Umoristicul va fi, aşadar, rîsul cu lacrimi, rîsul amar, sa-tul brusc de la comic la tragic şi de la tragic la comic, comicul romantic, sublimul de-a-ndoaselea, războiul declarat oricărei tentative de nesinceritate, compasiunea căreia îi e ruşine să plîngă, rîsul nu de faptul *concret,* ci de *idealul însuşi,* sau oricum vreţi, după cum aceste formule încearcă să prindă fizionomia cutărui sau cutărui poet, cutărei sau cutărei poezii, care este, în singularitatea ei, definiţia ei însăşi, singura potrivită, deşi .circumscrisă şi





momentană. Comicul a fost definit ca neplăcerea lăsată de percepţia unei ciudăţenii şi urmată imediat de o mai mare plăcere, aceasta derivînd din relaxarea forţelor noastre psihice care erau încordate în aşteptarea a ceva ce se prevedea important. Cînd ascultăm o povestire, de exemplu, prin care ni se descrie hotărîrea măreaţă şi eroică a unei anumite persoane, noi anticipăm cu imaginaţia apariţia unei acţiuni mărețe şi eroice şi ne pregătim să o întîmpinăm, încordîndu-ne forţele psihice. Dar, dintr-o dată, în locul acţiunii mărețe şi eroice pe care premisele şi tonul povestirii o prevesteau, printr-o răsturnare neaşteptată se produce o acţiune măruntă, meschină, stupidă, disproporţionată cu aşteptarea. Am fost înşelaţi, şi descoperirea înşelătoriei aduce cu sine o clipă de neplăcere. Dar această clipă este ca şi depăşită de cea imediat următoare, în care putem să renunţăm la atenţia pregătită, să ne eliberăm de provizia de forţă psihică acumulată, şi devenită inutilă, să ne simţim uşori şi bine: aceasta este plăcerea comicului,cu echivalentul său fiziologic, rîsul. Dacă faptul neplăcut survenit ar lovi puternic în interesele noastre,plăcerea n-ar apărea, rîsul ar fi repede sufocat, forţa psihică ar fi încordată şi supraîncordată din cauza unor alte percepţii mai grave. Dacă în schimb astfel de percepţii mai grave nu survin, dacă tot răul constă într-o mică înşelare a previziunii noastre, această mică neplăcere este compensată pe larg de sentimentul de bogăţie psihică survenit.

Această definiţie, rezumată în puţine cuvinte, este una dintre cele mai exacte definiţii moderne, asupra comicului, avînd meritul că reuneşte în ea, justificate sau corectate şi adeverite, multiplele încercări care s-au făcut în această privinţă începînd din antichitatea elină şi pînă azi: de la definiţia dată de Pla-ton în *Fileb* şi de la cea mai explicită, a lui Aristotel, care considera comicul ca un *urît fără durere,* rînd pe rînd, la teoria lui Hobbes, pentru care comicul izvorăşte din sentimentul de *superioritate individuală,* sau la teoria kantiană a *relaxării unei tensiuni,* sau în fine, la alte teorii propuse de alţii, cum e cea a *contrastului dintre mare şi mic,* dintre *infinit şi finit,* şi aşa mai departe. Dar, dacă observăm bine, analiza şi definiţia dată, atît de elaborată şi riguroasă

în aparenţă, enunţă caracteristici care sînt proprii nu numai comicului, ci şi oricărui proces spiritual, aşa cum e succesiunea de momente dureroase şi momente plăcute şi satisfacţia care se naşte din conştiinţa forţei şi a desfăşurării ei libere. Diferenţa constă aici în determinări cantitative, cărora nu li se pot stabili limite şi care rămîn de aceea vorbe goale, dobîndind oarecare semnificaţie prin referirea la cutare sau cutare fapt comic în parte şi la dispoziţiile sufleteşti ale celui ce le pronunţă. Dacă definiţia respectivă este luată prea în serios, se întîmplă şi cu ea ceea ce a spus Jean Paul Richter despre toate definiţiile comicului în general, şi anume că singurul lor merit este că reuşesc *să fie ele însele comice* şi produc în realitate faptul pe care zadarnic încearcă să-l fixeze logic, făcîndu-l astfel să fie cunoscut oarecum prin însăşi prezenţa lui. Şi cine oare va stabili vreodată în mod logic linia despărţitoare dintre comic şi necomic, dintre rîs şi surîs, dintre zîmbet şi gravitate, separînd în părţi distincte acel continuu mereu variat în care se mişcă viaţa?

Faptele, clasificate la întîmplare în conceptele psihologice mai sus arătate, nu au cu arta altă legătură decît una generică şi anume că ele toate, în măsura în care alcătuiesc materia vieţii, pot furniza materie de reprezentare artistică; şi o alta, accidentală, anume că în procesele descrise intră uneori şi fapte estetice, cum este impresia de sublim pe care o poate trezi opera unui artist titan, a unui Dante sau a unui Shakespeare, şi impresia de comic pe care o lasă efortul unui mîzgălitor sau al unui scriitoraş. Dar şi în acest caz procesul este extrinsec faptului estetic, de care nu se leagă efectiv decît sentimentul de valoare şi valoare negativă estetică, sentimentul de frumos şi urît. Farinata, personajul lui Dante, este din punct de vedere estetic frumos şi nimic altceva decît frumos: faptul că puterea de voinţă a acelui personaj apare sublimă sau că sublimă apare prin covîrşitoarea sa genialitate, expresia pe care i-o dă Dante în comparaţie cu cea a unui alt poet mai puţin energic, acestea sînt lucruri în afara oricărei consideraţiuni de ordin estetic. Aceasta din urmă (repetăm şi aici) priveşte numai caracterul adecvat al expresiei, adică frumuseţea.



**Legătura dintre aceste concepte şi conceptele estetice**



Activitatea estetică şi conceptele fizice

Expre 8 i e în sens estetic *şl* expresie în sens naturalist

# XIII

## „FRUMOSUL FIZIC" NATURAL ŞI ARTISTIC

Activitatea estetică, deosebită de practică, este totdeauna însoţită în desfăşurarea ei de cealaltă; de aici latura ei utilitară sau hedonistă şi plăcerea sau durerea, care sînt ca o rezonanţă practică a valorii şi a valorii negative estetice, a frumosului şi a urîtului. Dar această latură practică a activităţii estetice are, la rîndul ei, un însoţitor *fizic* sau *psihofizic* care constă în sunete, tonuri, mişcări, combinaţii de linii şi culori, şi aşa mai departe. k» îl are oare în mod *real,* sau pare numai că îl are ca urmare a construcţiei pe care ne-o facem despre el în ştiinţa fizică, şi a procedeelor comode şi arbitrare, pe care de mai multe ori le-am subliniat ca fiind proprii ştiinţelor empirice şi abstracte? Răspunsul nostru nu poate fi îndoielnic şi deci trebuie afirmată cea de a doua dintre ipoteze. Totuşi, va fi potrivit ca acest punct să-l lăsăm în

suspensie, nefiind necesar deocamdată să ducem mai departe o astfel de cercetare. E suficient acest avertisment spre a nu permite deocamdată ca — dat fiind modul nostru de a vorbi despre elementul fizic, ca despre ceva obiectiv şi existent, mod adoptat din motive de simplificare şi de conformare la limbajul comun — să se ajungă la concluzii pripite asupra conceptelor şi asupra legăturii dintre spirit şi natură.
Merită, în schimb, să notăm că aşa cum existența laturii hedoniste în orice activitate spirituală a dat loc la o confuzie între activitatea estetică şi util sau plăcut, tot aşa existența, sau mai bine zis posibilitatea construcției
acestei laturi fizice a dat naştere la confuzia între expresia *estetică* şi expresia în *sens naturalist;* adică între un fapt spiritual şi unul mecanic şi pasiv (ca să nu zicem între o realitate concretă şi o abstracție sau o ficțiune). In limbajul comun se numesc *expresii* atît cuvintele poetului, notele muzicianului, figurile pictorului cît şi roşeața care însoțeşte de obicei sentimentul de ruşine, paloarea pe care o produce adesea frica, clănțănitul dinților în furia violentă, strălucirea ochilor şi anumite mişcări ale muşchilor gurii care manifestă veselia. Şi se mai spune că un anumit grad de căldură este *expresia* febrei, că scăderea barometrului este *expresia* ploii; ba mai mult, că mărimea ratei de schimb *exprimă* discreditarea monedei de hîrtie a unui stat, sau nemulțumirea socială, apropierea unei revoluții. E uşor de închipuit la ce fel de rezultate ştiințifice putem ajunge dacă ne lăsăm induşi în eroare de folosirea unui anumit limbaj, şi dacă punem la un loc lucruri atît de disparate. Dar, într-adevăr, între un om pradă furiei cu toate manifestările naturale ale acesteia şi un alt om care le exprimă estetic; între aspectul, strigătele şi contorsiunile celui care e sfîşiat de durere din cauza pierderii unei persoane dragi şi cuvintele sau cîntecul prin care acelaşi individ îşi redă chinul într-un alt moment; între grimasa emoției şi gestul actorului există un abis. Nu ține de estetică cartea lui Darwin asupra expresiei sentimentelor Ia om şi la animale, fiindcă nu există nimic comun între ştiința expresiei spirituale, şi *o semiotică,* medicală, meteorologică, politică, fizionomică sau chiromantică.
Expresiei în sens naturalist îi lipseşte, pur şi simplu, *expresia în sens spiritual* sau caracterul însuşi al activității şi al spiritualității şi de aici bipolaritatea: frumos şi urît. Ea nu e altceva decît un raport, fixat de intelectul abstract, între cauză şi efect. Procesul complet al producției estetice poate fi simbolizat în patru stadii care sînt: a) impresii; b) expresie sau sinteză spirituală estetică; c) însoțire hedonistă sau plăcere a frumosului (plăcere estetică); d) traducere a faptului estetic în fenomene fizice (sunete, tonuri, mişcări, combinații de linii şi culori etc). Oricine vede că punctul esențial, singurul care e propriu-zis estetic şi cu



adevărat real este punctul *b* care lipseşte purei manifestări sau construcții naturaliste, căreia, i se zice, şi ei, prin metaforă, expresie.
 dată parcurse cele patru stadii, procesul expresiv este epuizat; afară dacă se începe iar cu noi impresii, o nouă sinteză estetică şi însoțirile respective.
Expresiile sau reprezentările se succed una după alta, una o alungă pe cealaltă. Fireşte, acea trecere, acea alungare nu e o dispariție, nu e o eliminare totală: nimic din ceea ce se naşte nu moare, de acea moarte completă care ar fi identică cu a nu se fi născut niciodată: dacă totul trece, nimic nu poate muri. Chiar şi reprezentările care au fost uitate persistă într-un fel oarecare în spiritul nostru; fără aceasta nu s-ar explica deprinderile şi capacitățile dobîndite. Ba chiar, în această aparentă uitare este forța vieții: se uită ceea ce a fost rezolvat şi ceea ce viața a depăşit cel puțin provizoriu.
Dar alte reprezentări sînt încă elemente eficace în procesele actuale ale spiritului nostru; şi pentru noi este important să nu le uităm sau să fim în stare să le rechemăm după cum avem nevoie de ele. Voința veghează în mod constant asupra acestei acțiuni de conservare care năzuieşte să conserve (se poate spune) cea mai mare şi fundamentală dintre toate bogățiile noastre. Numai că vigilența ei nu e suficientă întotdeauna: memoria, după cum se spune, ne părăseşte sau ne înşeală mai mult sau mai puțin. Şi tocmai de aceea spiritul uman născoceşte expediente, care să vină în ajutorul slăbirii

memoriei şi să fie *ajutoarele* ei. aju- în ce fel este dat să se obţină aceste ajutoare se între-
yecJe cJJJar *fon* ceea ce g_a sPus Pma acum Expresiile sau
reprezentările sînt *totodată* fapte practice, care se numesc şi „fizice", în măsura în care fizica are ca sarcină să le clasifice şi să le reducă la tipuri. Dar e clar că, dacă reuşeşti ca acele fapte practice sau fizice să devină într-un fel oarecare permanente, atunci va fi întotdeauna posibil (toate celelalte condiţii rămînînd egale), ca, percepîndu-le, să reproduci în tine expresia sau intuiţia deja produsă. Şi dacă ss cheamă obiect sau stimulent fizic acela în care actele practice concomitente, sau (pentru a vorbi în termeni fi-



zici) mişcările, au fost izolate şi făcute permanente în vreun fel orecare; desemnînd apoi acel obiect sau stimulent cu litera *e,* procesul reproducerii va fi reprezentat de seria următoare; *e* stimulent fizic; *d-b* percepţie de fapte fizice (sunete, tonuri, mimică, combinaţii de linii şi culori etc.) care este totodată sinteza estetică deja produsă; c, însoţire hedonistă, care se şi reproduce.

Şi ce altceva sînt dacă nu *stimulente fizice ale reproducerii* (stadiul e) acele combinaţii de cuvinte care se cheamă poezii, proze, poeme, nuvele, romane, tragedii sau comedii, şi combinaţiile de tonuri care se cheamă opere, simfonii, sonate precum şi combinaţiile de linii şi culori care se cheamă tablouri, statui, arhitecturi? Energia spirituală a memoriei, cu ajutorul acelor binecuvîntate fapte fizice, face posibilă conservarea şi reproducerea intuiţiilor pe care omul le are. Dacă se istoveşte la un moment dat organismul fiziologic şi o dată cu el memoria; şi dacă monumentele de artă sînt distruse întreaga bogăţie estetică, rod al ostenelilor multor generaţii, se va diminua la rîndul ei şi va dispărea cu repeziciune.

Monumentele de artă, stimulentele reproducerii estetice Frmnosui se numesc *lucruri frumoase* sau *frumosul fizic.* îmbinări de cuvinte care oferă un paradox verbal, fiindcă frumosul nu e fapt fizic şi nu aparţine lucrurilor, ci activităţii omului, energiei spirituale. Dar e clar acum prin ce treceri şi ce asociaţii lucrurile şi faptele fizice, pure ajutoare ale reproducerii frumosului, ajung să fie denumite, eliptic, lucruri frumoase şi frumos fizic. Şi de această eliptică, pe care am descompus-o şi am lămurit-o acum, ne vom folosi şi noi fără scrupule.

Intervenţia „frumosului" fizic serveşte la explicarea unei alte semnificaţii pe care o au pentru esteticieni cuvintele „conţinut" şi „formă". Unii, într-adevăr, numesc „conţinut" expresia sau faptul intern (care pentru noi este deja formă) şi în schimb numesc „formă" marmura, culorile, melodiile, sunetele (care pentru noi nu mai sînt formă), considerînd astfel faptul fizic drept forma care se poate adăuga sau nu la conţinut. Aceasta foloseşte de asemenea la explicarea unui alt aspect a ceea ce este numit „urît" estetic. Cine nu are



nimic propriu de exprimat poate încerca să umple golul interior cu un torent de cuvinte, cu versuri sunătoare, cu o polifonie asurzitoare, cu o pictură care-ţi ia ochii, sau punînd la un loc mari ansambluri arhitectonice, care să frapeze şi să uimească, deşi ele în fond nu înseamnă nimic. Urîtul este deci arbitrariul, şarlatania; şi în, realitate, fără intervenţia arbitrului practic în procesul teoretic s-ar putea obţine absenţa frumosului, dar niciodată prezenţa a ceva efectiv care să merite adjectivul „urît".

na- Frumosul fizic se obişnuieşte a fi distins în frumos *natu-*
*ral* şi frumos *artificial;* ajungîndu-se astfel la unul dintre faptele care au dat cel mai mult de furcă gînditorilor, la *frumosul natural.* Aceste cuvinte desemnează adesea pur şi simplu, fapte de plăcere practică. Cine spune că e frumoasă o cîmpie, în care ochiul se odihneşte pe culoarea verde şi corpul se mişcă sprinten, unde blinda rază de soare cuprinde şi mîngîie membrele, nu se r feră la nimic de ordin estetic. Dar este incontestabil că alteori adjectivul „frumos", aplicat unor obiecte şi scene din natură, are o semnificaţie pur estetică.

S-a observat că pentru a avea o satisfacţie estetică de la obiectele naturale trebuie să facem abstracţie de realitatea lor istorică şi extrinsecă, şi să separăm de existenţă simpla aparenţă sau aspectul; că dacă privim un peisaj cu capul printre picioare, în aşa fel încît relaţia noastră faţă de el să nu mai fie cea obişnuită, atunci peisajul ne apare ca un spectacol fantastic ; că natura e frumoasă numai pentru cine o

contemplă *cu ochi de artist;* că zoologii şi botaniştii nu cunosc animale şi flori *frumoase;* că frumosul natural *se descoperă* (şi exemple de descoperiri sînt „locurile de frumoasă perspectivă", adoptate de artişti şi de oameni cu imaginaţie şi gust, către care se îndreaptă apoi în pelerinaj călători şi excursionişti mai mult sau mai puţin esteţi, din care cauză se produce în astfel de cazuri un fel de *sugestie* colectivă); că fără *ajutorul imaginaţiei,* nici o parte a naturii nu e frumoasă, şi că datorită acestui ajutor, în funcţie de diferitele dispoziţii sufleteşti, unul şi acelaşi obiect sau fapt natural este cînd expresiv, cînd nesemnificativ, cînd are o anumită expresie, cînd alta, e vesel sau trist, sublim sau

ridicol, blînd sau ironic; că, în sfîrşit, nu *există nici o frumuseţe naturală* căreia un artist să nu-i aducă *vreo corectare.*

Toate acestea sînt observaţii foarte juste şi confirmă din plin că frumosul natural este un simplu *stimulent* al reproducerii estetice, care presupune producerea respectivă. Fără intuiţiile estetice precedente ale imaginaţiei, natura nu ne poate dezvălui nici una. In faţa frumuseţii naturale omul este chiar miticul Narcis la izvor. Şi frumosul natural este „rar, sărac şi fugitiv" spunea Leopardi: imperfect, echivoc, variabil. Fiecare referă faptul natural la expresia pe care o are în minte. Un artist este ca extaziat în faţa unui peisaj vesel, un altul în faţa unei prăvălii de vechituri; unul în faţa chipului graţios al unei fete, iar altul în faţa mutrei abjecte a unui bătrîn derbedeu. Primul va spune, poate, că prăvălia de vechituri şi mutra derbedeului sînt *dezgustătoare;* cel de al doilea, că peisajul vesel şi chipul fetei sînt *insipide.* Ar putea să se certe Ia ne-sfîrşit; şi nu vor cădea de acord decît atunci cînd vor poseda acea doză de cunoştinţe estetice, care să-i facă în stare a recunoaşte că au amîndoi dreptate. Frumcsul *artificial,* făurit de om, este un ajutor cu mult mai maleabil şi eficace.

Pe lîngă aceste două categorii, se mai menţionează, une- Frumosul mixt ori, în tratate, un frumcs *mixt.* Un frumos amestecat cu ce? Este vorba tocmai de un amestec de natural şi artificial. Cine exteriorizează şi fixează operează cu date natura[7]e, pe care nu el le creează, ci Ie ccmbină şi le transformă. In cest sens, orice produs artificial este un amestec de natural şi artificial; şi n-ar fi locul aici să vorbim despre frumosul mixt ca despre o categorie speciala. Dar se întîm-plă că în unele cazuri se pot folcsi, într-o măsură cu mult mai mare decît în altele, combinaţii oferite gata de natură; ca atunci cînd se sădeşte o frumoasă grădină, reuşind să se includă în alcătuirea respectivă grupuri de copaci şi mici lacuri care se găsesc deja pe locul acela. Alteori, exteriorizarea este limitată de imposibilitatea de a produce în mod artificial unele efecte. într-adevăr, putem amesteca materiile colorante, dar nu putem făuri, o voce puternică sau o figură şi o persoană care să fie potrivită cutărui sau

cutărui alt personaj dintr-o dramă; şi, de aceea, trebuie să le căutăm printre lucrurile existente, în mod natural şi să le folosim cînd le găsim. Atunci, deci, cînd se folosesc în mare număr combinaţii deja existente în natura şi acelea pe care, dacă n-ar exista, noi n-am şti să le producem pe cale artificială, zicem că faptul rezultat este un frumos mixt. Sortituriie în frumosul artificial trebuie să se distingă acele instru-
mente de reproducere denumite *scriituri* ca alfabetele, notele muzicale, hieroglifele şi toate pseudolimbajele, de la cel al florilor şi steagurilor pînă la limbajul aluniţelor (foarte în vogă în societateagalantăasscolului al 18-lea). Scriiturile sînt nu fapte fizice care să stîrneasîă direct impresii corespunzătoare expresiilor estetice, ci simple *indicaţii* a ceea ce trebuie făcut pentru a produce acele fapte fizice. O sarie de semne grafice serveşte spre a ne aminti mişcările pe care trebuie să le urmeze aparatul nostru vocal ca să emită anumite sunete. Că apoi exerciţiul ne permite să auzim cuvintele fără să deschidem gura şi (lucru mult mai dificil) să auzim tonuri cercetînd cu privirea portativul; toate acestea nu schimbă cu nimic natura scriiturilor, care sînt destul de diferite faţă de frumosul fizic direct. Cărţii care conţine *Divina Commedia,* sau partiturii care conţine *Don Giovanni* nimeni nu le spune frumoase în acelaşi fel în care, printr-o metaforă mai directă, spunem acest lucru despre bucata de marmură care conţine pe *Moise* al lui Michelangelo şi despre bucata de lemn colorat care conţine *Schimbarea la faţă.* Unele şi celelalte sînt apte să reproducă impresiile frumosului; dar primele cu un

ocol mult mai lung şi foarte indirect.
Frumosul liber O altă împărţire pe care o găsim şi azi în tratate e cea
de frumos *liber* şi *nonliber.* Prin frumuseţi nonlibere s-au înţeles acele obiecte, care trebuie să servească unui scop dublu, extraestetic şi estetic (stimulator de intuiţii); şi părîndu-se că primul scop pune limite şi piedici celui de al doilea, obiectul frumos rezultat a fost considerat drept frumuseţe „nonliberă".
Ca exemplu se aduc mai ales operele arhitectonice; ba tocmai de aceea arhitectura a fost exclusă de mulţi de pe lista aşa-ziselor arte frumoase. Un templu trebuie să fie

mai întîi un edificiu destinat cultului; o casă trebuie să aibă toate camerele necesare unei vieţi comcde şi să fie dispuse în scopul respectivei comodităţi; o fortăreaţă trebuie să fie o construcţie rezistentă în faţa atacurilor unor anumite armate şi la solicitările anumitor mijloace de război. Arhitectul (se conchide) se mişcă într-un cîmp restrîns: poate *înfrumuseţa* într-o oarecare măsură templul, casa, fortăreaţa; dar e legat de *destinaţia* acelor edificii şi nu poate să manifeste din viziunea sa asupra frumosului decît acea parte care nu dăunează scopurilor extraestetice, dar fundamentale, ale edificiilor respective.
Alte exemple sînt luate din ceea ce se cheamă arta aplicată la industrie. Se pot face farfurii, pahare, cuţite, puşti, piepteni frumoşi, dar frumuseţea (se spune) nu trebuie împinsă atît de departe încît din farfurie să nu se poată mînca, din pahar să nu se poată bea, cu cuţitul să nu se poată tăia, cu puşca să nu se poată trage ori cu pieptenele să nu se poată descîlci părul. Acelaşi lucru trebuie spus despre arta tipografică: o carte trebuie să fie frumoasă, dar nu pînă acolo încît să fie imposibil sau greu de citit.
La toate acestea trebuie observat, în primul rînd, că critica î scopul extrinsec, tocmai fiindcă e astfel, nu este în mod sulul non11 " necesar o limită şi o piedică celuilalt scop, de stimulent al reproducerii estetice. Este deci cu totul greşită teza că arhitectura, de exemplu, ar fi prin natura ei artă nonliberă şi imperfectă, trebuind să asculte şi de alte scopuri care sînt practice; teză, de altftl, pe care operele arhitectonice frumoase au grijă s-o dezmintă prin simpla lor prezenţă.
In al doilea, rînd, nu numai că cele două scopuri nu sînt în mod necesar în contradicţie, dar trebuie adăugat că artistul are întotdeauna mijloace de a împiedica formarea contradicţiei. Cum anume? Făcînd să intre ca materie în intuiţia şi în exteriorizarea sa estetică *destinaţia* anume a obiectului care serveşte unui scop practic. El nu va avea nevoie să adauge nimic la obiect pentru a-l face instrument de intuiţii estetice: obiectul va fi astfel, dacă va fi adaptat perfect scopului său practic. Case rustice şi palate, biserici şi cazărmi, spade şi pluguri sînt frumoase nu în măsura în care sînt înfrumuseţate şi ornamentate, ci în măsura în


care exprimă scopul lor. O îmbrăcăminte nu e frumoasă decît fiindcă este tocmai cea care se potriveşte unei anumite persoane în anumite condiţii. Nu era frumoasă spada cu care iubitoarea Armida l-a încins pe războinicul Rinaldo căci era astfel „împodobită încît podoabă de prisos părea şi nu mîndră şi militară unealtă". Sau era frumoasă, dacă vreţi, dar în ochii şi fantezia vrăjitoarei, care-şi dorea iubitul astfel feminizat. Activitatea estetică poate fi mereu de acord cu cea practică fiindcă expresia este adevăr.
Că, mai departe, contemplarea estetică împiedică uneori folosul practic, nu se poate tăgădui; deoarece este un fapt care ţine de experienţa comună că anumite obiecte noi par atît de adaptate scopului lor şi de aceea atîtde frumoase, încît încercăm uneori un fel de scrupul in a le maltrata, trecînd de la contemplare la folosinţă, care e consum. Din acest motiv regele Frederic Wilhelm al Prusiei încerca un sentiment de repulsie să-şi trimită în noroaie şi în foc măreţii lui grenadieri, atît de adaptaţi războiului, şi care au adus servicii atît de bune fiului său

mai puțin estet, Frederic cel Mare. Să fim iertați daca am dat explicații în privința unor lucruri evidente şi în privința acestor inepții; dar sînt inepții pe care le găsim destul de dilatate în cărțile esteticienilor, şi lucruri evidente care sînt, în schimb, foarte încurcate la ei.
Teoriei propuse de noi asupra frumosului fizic ca simplu ajutor pentru reproducerea frumosului intern adică a expresiilor, i s-ar putea obiecta că artistul îşi creează expresiile pictînd sau sculptînd, scriind sau compunînd şi că de aceea frumosul fizic, în loc să urmeze, precedă uneori frumosul estetic. Acesta ar fi un mod destul de superficial de a înțelege procedeul artistului care, în realitate, nu face niciodată trăsătură de penel mai înaine de a fi văzut-o cu imaginația; şi dacă n-a văzut-o încă, o va face nu pentru a-şi exterioriza expresia (care în acel moment nu există), ci ca pe o încercare şi pentru a avea un simplu punct de sprijin în ulterioara meditație şi concentrare internă. Punctul fizic de sprijin nu e frumosul fizic, instrument de reproducere, ci un mijloc căruia i s-ar putea spune *pedagogic,* egal cu retragerea în singurătate sau cu atîtea alte expe-

diente, adesea destul de bizare, pe carele folosesc artiştii si oamenii de ştiință şi care variază în funcție de diferite i'diosincrazii. Bătrînul estetician Baumgarten îi‰sfătuia pe poeți, spre a-şi stimula inspirația, să călărească, să bea vin cu moderație' şi, dacă cumva ar fi fost căşti, îi îndemna să privească femei frumoase.

**Critica asoela-**
**ționlsmului**
**estetic**

# XIV

## ERORI PROVENIND DIN CONFUZIA **DINTRE FIZIC** ŞI ESTETIC

Din neînțelegerea raportului pur extrinsec care există între viziunea artistică şi faptul fizic, adică instrumentul care serveşte drept ajutor pentru a o reproduce, s-a născut o serie de dostrine înşelătoare, pe care merită să le menționăm, indicînd criticile care li s-au adus şi care pornesc din ceea ce am spus deja.
Într-o astfel de înțelegere greşită îşi găseşte sprijin acea formă de asosiaționism care identifică actul estetic cu *asociația* a două imagini. Cum a putut să apară o astfel de eroare, contra căreia se revoltă conştiința noastră estetică, care este conştiința unității perfecte şi nu a dualității? Tocmai fiindcă au fost considerate în mod separat faptul fizic şi cel estetic, aproape ca două imagini distincte, care pătrund în spirit, una adusă de cealaltă, una întîi, şi cealaltă apoi. Un tablou a fost scindat în imaginea *tabloului* şi în imaginea *semnificației* tabloului; o poezie, în imaginea *cuvintelor* şi în cea a *semnificației* cuvintelor. Dar acest dualism de imagini este inexistent: faptul fizic nu intră în spirit ca imagine, ci face să se reproducă imaginea (unica imagine, care e faptul estetic) în măsura în care stimulează orbeşte organismul psihic şi produce impresia corespunzătoare expresiei artistice deja produse.

Sînt instructive în cel mai înalt grad eforturile asociațio-niştilor (actualii stăpîni în domeniul esteticii) de a ieşi **din** încurcătură şi a restabili în vreun fel unitatea, pe care introducerea principiului asociaționist a distrus-o. Unii susțin că imaginea rechemată este inconştientă; alții, lăsî'nd la o parte inconştientul, pretind în schimb că evagă, vaporoasă, confuză şi reduc astfel *forța* faptului estetic la *slăbiciunea* proastei memorii. Dar dilema este inexorabilă: sau se păstrează asociația, părăsird unitatea; sau se păstrează unitatea, părăsind asociația. O a treia cale de ieşire nu există.
' Din faptul de a nu fi analizat bine aşa-zisul frumos natural şi de a-l fi recunoscut drept simplu incident al reproducerii estetice cît şi de a-l fi considerat, în schimb, ceva dat în natură a provenit toată acea perte care în tratatele de estetică este intitulată *Frumosul în natură* sau *Fizica estetică,* sub împărțită, uneori, în mineralogie, botanică şi zoologie estetică. Nu vrem să negăm că o astfel de tratare nu ar conține adesea observații juste şi fine, fiind ele însele uneori

lucrări de artă în măsura în care reprezintă frumos lucrurile imaginate şi închipuite, adică impresiile autorilor lor. Dar trebuie să afirmăm că este greşit din punct de vedere ştiinţific să ne întrebăm dacă un cîine e frumos, şi un ornitorinc e urît; dacă crinul e frumos, iar anghinarea e urîtă. Ba chiar,în acest caz, eroarea e dublă. Fizica estetică, pe de o parte, cade din nou în echivocul teoriei genurilor artistice şi literare, voind să determine în mod estetic abstracţiile intelectului nostru; iar pe de altă parte ea ignoră, aşa cum spuneam, adevărata formare a aşa-zisului frumos natural: formare din care rămîne exclusă pînă şi întrebarea dacă un animal oarecare, o floare anume, un anumit om este frumos sau urît. Ceea ce nu e produs de spiritul estetic sau nu ne conduce spre acesta nu e nici frumos, nici urît. Procesul estetic izvorăşte din conexiunile ideale în care obiectele naturale sînt puse.
Dubla eroare poate fi exemplificată cu problema asupra căreia s-au scris volume întregi, *frumuseţea corpului omenesc.* Aici e nevoie mai întîi să îirpirgem pe preopinenţii discu-
**Critica [fizicii estetice**
**Critica teoriei frumuseţii corpului omenesc**

ţiei de la abstract spre concret, întrebîndu-i: ce se înţelege prin corp omenesc, cel al bărbatului, al femeii sau al androginului? Să admitem că ni se răspunde prin scindarea cercetării în două părţi distincte, a frumuseţii virile şi a celei feminine (e adevărat că există autori care discută în mod serios dacă e mai frumos bărbatul sau femeia) şi apoi continuăm: frumuseţe masculină sau frumuseţe feminină, dar din ce rasă de oameni? Albă, galbenă, neagră şi cîte altele mai sînt şi cum se împart? Să admitem că ne oprim la cea albă şi insistăm: care subspecie a rasei albe? Şi de îndată ce i-am limitat încet,încet la un singur colţişor al lumii albe, să zicem la frumuseţea italiană, ba chiar toscană, sieneză, din Porto Camollia, vom continua: bine, dar despre ce vîrstă a corpului omenesc şi în ce condiţii şi împrejurări? Despre nou-născut,despre copilaş, despre tînăr, adolescent, omul în floarea vîrstei etc, despre omul care stă liniştit sau despre omul care munceşte, despre omul ocupat ca vaca lui Paulus Potter sau despre Ganimede a] lui Rembrandt?
Ajungînd astfel, prin reducţii succesive, la individul *omnimodo determinatum* sau, mai bine zis, la „acesta de aici", arătat cu degetul, ne va fi uşor să arătăm cealaltă eroare, amintindu-ne de ceea ce am spus deja despre faptul natural, care, în funcţie de locul de unde priveşti, în funcţie de ceea ce se agită în sufletul artistului, este cînd frumos, cînd urît. Dacă pînă şi golful Napoli îşi are detractorii săi şi artişti care-l declară inexpresiv, preferind „brazii posomoriţi", „ceţurile şi crivaturile veşnice" ale mărilor Nordului; cum am putea să ne închipuim că această relativitate nu se produce şi în cesa ce priveşte corpul omenesc, izvor al celor mai variate sugestii.
critica frumu- Lsgată de fizica «stetică este problema *frumuseţii figurilor geometrice.* Dar dacă prin figuri geometrice se înţeleg conceptele geometriei (conceptul de triunghi, cel de pătrat, cel de con) acastea nu sînt nici frumoase, nici urîte, tocmai fiindcă sînt concepte. Dar dacă prin aceste figuri se înţeleg corpuri care au anumite forme geometrice, ele vor fi frumoase sau urîte, ca orice fapt natural, în funcţie de conexiunile ideale în care sînt puse. S-a spus de către unii că sînt fru-

moaşe acele figuri geometrice care tind spre înalt, dîndu-ne imaginea fermităţii şi a forţei. Nu negăm că acest lucru se poate întîmpla. Dar nu trebuie negat nici faptul că şi cele care ne dau impresia de şubred şi de turtit pot avea frumuseţea lor, cînd sînt făcute tocmai pentru a reprezenta ceea ce e şubred şi turtit; şi că, în aceste ultime cazuri, fermitatea liniei drepte şi eleganţa conului sau a triunghiului echilateral vor părea,în schimb, elemente de urîţenie. Fireşte, astfel de probleme asupra frumosului în natură şi asupra frumuseţii geometrice, ca şi altele analoge asupra frumosului istoric şi omenesc apar mai puţin absurde în estetica simpaticului, care, prin cuvintele „frumuseţe estetică" înţelege, în fond, reprezentarea plăcutului. Dar nu e mai puţin greşită, chiar în cadrul respectivei doctrine .şi date fiind acele premise, pretenţia de a determina ştiinţific care sînt conţinuturile simpatice şi care sînt cele iremediabil antipatice. La o astfel de problemă nu putem decît repeta de infinite ori *Sunt quos,* din prima odă a primei cărţi a lui Horaţiu şi „Există unii care", din epistola lui Leopardi către Carlo Pepoli. Fiecăruia frumosul său (= simpaticul) ca şi fiecăruia frumoasa sa. Filografia nu e
în producerea instrumentului artificial, sau a frumosului ait aspect ai fizic, artistul are uneori în faţă

fapte care există în mod j.™lțărli nata' natural, care sînt, după cum se spune, *modelele* sale: corpuri, stofe, flori etc. Să parcurgem schițele, studiile şi adnotările artiştilor: cînd lucra la *Cina cea de taină* Leonardo îşi nota în carnețel: „Giovannina, figură fantastică,merge pentru Sfînta Caterina, la Spital; Cristofano di Castiglione merge, are un cap bun pentru Pietâ; Hristos, Giovan Conte, cel al cardinalului del Mortaro". Şi aşa mai departe. De aici izvorăşte iluzia că artistul ar *imita natura;* acolo unde ar fi fost poate mai exact să se spună că natura îl imită pe artist şi îi este ascultătoare. In această iluzie şi-a găsit uneori teren şi substanță teoria artei *imitatoare a naturii* şi chiar varianta ei, mai uşor de susținut, care face din artă *idealizatoarea naturii.* Această ultimă teorie prezintă procesul în mod dezordonat, chiar invess față de ordinea


Critica teoriei formelor elementare **ale** frumosului
Critica căutării condițiilor obiective ale frumosului

reală; fiindcă artistul nu porneşte de la realitatea exteriorizată pentru a o modifica apropiind-o de ideal, ci de la impresia naturii exterioare porneşte la expresie, adică la idealul său, şi de la aceasta trece la faptul natural, pe care îl transformă în instrumentul potrivit pentru reproducerea faptului ideal.

Tot consecință a unui schimb între actul estetic şi faptul fizic este doctrina *formelor elementare ale frumosului.* Dacă expresia, dacă frumosul este indivizibil, în schimb, faptul fizic, în care el se exteriorizează poate fi împărțit şi sub-împărțit: de exemplu, o suprafață pictată, în linii şiculori, în grupuri şi curbe de linii, feluri de culori etc; o poezie, în strofe, versuri, picioare, silabe; o proză, în capitole, paragrafe, alineate, perioade, fraze, cuvinte etc. Părțile care se obțin în acest mod nu sînt acte estetice, ci fapte fizice mai mici, arbitrar decupate. Procedînd în acest fel şi persistînd în confuzie s-ar ajunge la concluzia că adevăratele forme elementare ale frumosului sînt atomii.

Contra atomilor s-ar putea pune în aplicare legea estetică, de mai multe ori promulgată, că frumosul trebuie să aibă *mărime:* o anumită mărime, care să nu fie nici impercep-tibilitatea a ceea ce este prea mic şi nici necuprinderea a ceea ce este prea mare. Dar o mărime care se determină nu după măsuri, ci după gradul de perceptibilitate, arată cu totul altceva decît un concept matematic. De fapt, ceea ce se spune că e imperceptibil şi insesizabil nu produce impresie fiindcă nu e fapt real, ci concept: a cere frumosului să aibă o mărime înseamnă, aşadar, a cere prezența efectivă a faptului fizic, care să servească la reproducerea frumosului.

Continuînd căutarea *legilor fizice* sau *a condițiilor obiective ale frumosului,* s-a pus întrebarea: căror fapte fizice le corespunde frumosul, cărora urîtul, cu alte cuvinte, căror îmbinări de tonuri, culori, mărimi, determinabile matematic. Ceea ce ar fi egal cu a căuta în economia politică legile schimbului în natura fizică a obiectelor care se schimbă. Despre zădărnicia încercării ar fi trebuit să ne dea de bănuit constanta ei nereuşită. în vremea noastră



mai ales s-a afirmat de multe ori necesitatea unei estetici *inductive,* a unei estetici *de jos,* care să procedeze ca o ştiință a naturii şi să nu se grăbească în ceea ce priveşte concluziile. Inductivă? Dar, ca orice ştiință filozofică, estetica a fost întotdeauna inductivă şi deductivă în acelaşi timp; inducția şi deducția nu pot fi separate şi, separate fiind, nu sînt suficiente pentru a califica o ştiință drept adevărată şi de sine stătătoare. Numai că termenul „inducție" nu era pronunțat la întîmplare: el voia să însemne că faptul estetic nu e altceva, în fond, decît un fapt fizic, ce poate fi studiat aplicîndu-i-se conceptele şi metodele proprii ştiințelor fizice şi naturale.

Pornind de la o asemenea presupunere şi de la o asemenea încredere, estetica inductivă sau estetica *de jos* (cită în-gîmfare în această modestie!) s-a apucat de treabă. Şi a început conştiincios să facă o culegere de *obiecte frumoase,* de exemplu, o mare cantitate de plicuri de scrisori de diferite forme şi dimensiuni, începînd să cerceteze care dintre acestea dau impresia

de frumos şi care de urît. După cum era de aşteptat, esteticienii inductivi s-au trezit imediat în încurcătură; acelaşi obiect, care părea urît dintr-un punct de vedere, părea apoi frumos din altul. Un plic galben, grosolan, foarte urît pentru cine trebuie să pună în el o scrisoare de dragoste, este apoi foarte potrivit ca să conţină o citaţie timbrată din partea unui judecător care nu s-ar potrivi de loc (sau cel puţin ar fi o ironie) într-un plic pătrat de hîrtie englezească. Aceste consideraţii de bun-simţ ar fi trebuit să fie suficiente ca să-i convingă pe esteticienii inducţiei că frumosul nu are existenţă fizică, şi să-i facă să renunţe la căutarea lor zadarnică şi ridicolă. Dar de unde: ei au recurs la un expedient, care nu ştim în ce măsură aparţine severităţii ştiinţelor naturii. Au trimis din om în om plicurile lor, iniţiind un referendum şi încer-«înd să stabilească în ce constă frumosul şi urîtul, prin majoritate de voturi.
Nu vom mai insista în această problemă, fiindcă ni s-ar părea că ne transformăm din prezentatori ai ştiinţei estetice şi ai problemelor ei în povestitori de anecdote





comice. Fapt este că estetica inductivă nu a descoperit pînă acum *nici o singură lege.*
Cine şi-a pierdut încrederea în medici e gata să se lase pe mîna şarlatanilor. Aşa s-a întîmplat cu cei ce au crezut în legile naturale ale frumosului. Artiştii folosesc uneori canoane empirice, ca acela al proporţiilor corpului omenesc sau al „secţiunii de aur"[1], adică o linie împărţită în două părţi în aşa fel încît cea mai mică să fie faţă de cea mai mare ca aceea mai mare faţă de linia întreagă (bc: ac = ac : ab). Aceste canoane devin cu uşurinţă superstiţiile lor, artiştii atribuind respectării unor astfel de reguli reuşita operelor lor. Astfel Michelangelo lăsa moştenire discipolului Marco del Pino din Siena preceptul că el „trebuie să facă întotdeauna o figură piramidală, şerpuitoare, multiplicată o dată, de două ori, de trei ori" ; precept care, de altfel, nu l-a ajutat pe Marco din Siena să iasă din acea mediocritate pe care noi o putem observa încă în atîtea picturi ale lui aflate aici, la Neapole. De la Michelangelo au luat alţii pretextul de a teoretiza linia ondulată şi cea şerpuitoare ca fiind adevăratele *linii ale frumuseţii.* Despre aceste legi ale frumuseţii, despre secţiunea de aur şi linia ondulată şi şerpuitoare, s-au compus volume întregi, care trebuie considerate, după părerea noastră, ca un fel de *astrologie a esteticii.*

[1] Secţiunea printr-un corp solid cu un plan sau cu o dreaptă determinîndu-i intersecţia. (Nota trad.)

## XV

ACTIVITATEA DE EXTERIORIZARE. TEHNICA SI TEORIA ARTELOR

Faptul producerii frumosului fizic implică, aşa cum am semnalat deja, voinţa trează care se străduie să nu lase să se piardă anumite viziuni, intuiţii sau reprezentări. O voinţă care poate să se desfăşoare extrem de repede, aproape instinctiv, şi care totodată poate să aibă nevoie de deliberări îndelungate şi laborioase. In orice caz, numai astfel, adică drept urmare a producerii de ajutoare ale memoriei, adică de obiecte fizice, activitatea practică intră în legătură cu cea estetică, nu numai ca o simplă concomitentă a ei, ci ca moment realmente distinct faţă de ea. Noi nu putem să vrem sau să nu vrem viziunea noastră estetică: putem, desigur, să vrem s-o exteriorizăm sau nu, ori, mai bine zis, să semnalăm şi să comunicăm sau nu altora exteriorizarea produsă.
Acest fapt voluntar al exteriorizării este precedat de un complex de cunoştinţe foarte variate, care, ca toate cunoştinţele atunci cînd precedă o activitate practică, ştim că iau numele de *tehnici.* Şi în acelaşi mod metaforic şi eliptic, în care se vorbeşte de un frumos fizic, se vorbeşte şi de o *tehnică artistică,* adică (spre a o denumi mai precis) de *cunoştinţe în serviciul activităţii practice îndreptate spre producerea stimulentelor de reproducere estetică.* în locul unei exprimări atît de lungi, ne vom fotosi şi aici de ter-

Actlvitatea practică a exteriorizării
Tehnica exteriorizării

minologia comună, în sensul asupra căruia ne-am înțeles deja.
Posibilitatea acestor cunoştinţe tehnice în serviciul reproducerii artistice i-a făcut pe unii să-şi chinuie mintea ca să inventeze o tehnică estetică a expresiei interne, adică o doctrină a *mijloacelor expresiei interne,* lucru de-a dreptul imposibil de conceput. Ştim prea bine de ce este imposibil de conceput o asemenea doctrină: expresia, considerată în sine, este o activitate teoretică elementară; şi, ca atare, ea precedă practica şi cunoştinţele intelective care limpezesc practica, fiind independentă atît faţă de una cît. şi de cealaltă. Ea contribuie, în ce o priveşte, la determinarea practicii, dar nu este determinată de aceasta. Expresia nu are *mijloace,* fiindcă nu are *scop;* intuieşte ceva, dar nu vrea, şi de aceea, mijlocul şi scopul nu pot fi analizate în componentele abstracte ale voinţei. Şi dacă se spune uneori că un scriitor a inventat o nouă tehnică a romanului sau a dramei, ori un pictor o nouă tehnică a repartizării luminii, cuvîntul e folosit la întîmplare, fiindcă pretinsa *nouă tehnică* este chiar *acel nou roman, acel nou tablou* şi nimic altceva. Repartizarea luminii ţine de însăşi viziunea tabloului; aşa după cum tehnica unui dramaturg este însăşi concepţia lui dramatică. Alteori, prin cuvîntul „tehnică" se obişnuieşte a se desemna unele calităţi sau defecte ale unei opere nereuşite; şi se spune, printr-un eufemism, că e greşită concepţia, dar tehnica e bună sau că e bună concepţia, dar tehnica e greşită.
în schimb, cînd se vorbeşte despre moduri de a picta în ulei, de a lucra în acvaforte sau de a sculpta alabastrul, atunci, cuvîntul „tehnică" e propriu; numai că în acest caz, adjectivul „artistic" e folosit în mod metaforic. Şi dacă e imposibilă, în sens estetic, o tehnică dramatică, nu e imposibilă o tehnică teatrală, adică o tehnică a proceselor de exteriorizare a unor opere estetice particulare. Atunci cînd, de exemplu, în Italia, în a doua jumătate a secolului al 16-lea au fost introduse femeile pe scenă, înlocuind bărbaţii travestiţi în femei, faptul a constituit o adevărată inovaţie în tehnica teatrală; şi tot aşa a fost, în secolul următor, acea perfecţionare pe care au ştiut s-o aducă im-

presării teatrelor din Veneţia maşinilor destinate schimbării rapide a scenelor.
Culegerea cunoştinţelor tehnice menite să fie puse în serviciul artiştilor, care înţeleg să-şi exteriorizeze expresiile, poate fi împărţită în grupuri, care iau denumirea de *teorii ale artelor.* Ia naştere astfel o teorie a arhitecturii, care cuprinde legi ale mecanicii; date despre greutăţi sau rezistenţa materialelor de construcţie şi de acoperire, despre modul cum se amestecă varul şi ipsosul; o teorie a sculpturii, care cuprinde sfaturi aspura modurilor de a sculpta diferite pietre, de a obţine o topire completă a bronzului, de a-l lucra cu dalta, de a copia exact modelul de lut sau ghips, de a ţine umed lutul; o teorie a picturii privind diferitele tehnici de *tempera,* de pictură în ulei, de acuarelă, de pastel, privind proporţiile corpului omenesc şi regulile perspectivei; o teorie a oratoriei, cu precepte în privinţa modului de a declama, metodele de a-şi exersa şi întări vocea, modalităţilor mimice şi gesturilor; o teorie a muzicii, privind combinaţiile şi fuziunile de tonuri şi de sunete etc, culegeri de precepte care abundă în toate literaturile. Şi fiindcă nu e posibil să se spună exact ce este util şi ce este inutil să ştim, cărţile de acest fel tind, în majoritatea cazurilor, să devină enciclopedii sau *liste de deziderate.* Vitruviu, în *De Architectura (Despre arhitectură)* cere arhitectului să cunoască literatură, desen, geometrie, aritmetică, optică, istorie, filozofie naturală şi morală, drept, medicină, astrologie, muzică şi aşa mai departe. Totul e bine să ştim: învaţă arta şi pune-o deoparte.
După cum ar trebui să fie clar, astfel de culegeri empirice nu pot fi considerate ştiinţă. Compuse din noţiuni extrase tocmai din diferite ştiinţe şi discipline, principiile lor filozofice şi ştiinţifice se găsesc în acelea. A-ţi propune să elaborezi o teorie ştiinţifică a fiecărei arte, ar însemna să vrei să reduci la ceva unic şi omogen ceea ce este, prin destinaţie, multiplu şi eterogen: să vrei să distrugi ca colecţie ceea ce a fost strîns la un loc tocmai cu scopul de a obţine o colecţie. în încercarea de a da o formă riguros ştiinţifică manualelor de arhitectură, pictură sau muzică este clar că nu ne-ar rămîne în mînă decît principiile generale ale

mecanicii, opticii sau acusticii. Şi dacă se extrage din ele şi se izolează ceea ce poate exista acolo risipit ca observații propriu-zis artistice pentru a construi din ele un sistem de știință, atunci părăsim terenul fiecărei arte în parte şi trecem la estetică, care este întotdeauna estetică generală sau, mai bine zis, nu se poate împărți în generală şi specială. Acest ultim caz (adică de a-şi propune o tehnică şi de a realiza o estetică) s-a întîmplat de obicei, de îndată ce de elaborarea unor asemenea teorii şi manuale tehnice s-au apucat oameni dotați cu puternic simț științific şi cu o înclinație naturală spre filozofie.
Dar confuzia între fizică şi estetică a atins cel mai înalt grad cînd au fost imaginate teorii estetice ale fiecărei arte în parte, căutînd răspuns la întrebările: care sînt *limitele* fiecărei arte? Ce se poate reprezenta prin culori şi ce prin sunete? Ce prin simple linii monocrome şi ce prin tuşe de culori variate? Ce prin tonuri şi ce prin metri şi ritmuri? Care sînt limitele între artele figurative şi cele auditive, între pictură şi sculptură, între poezie şi muzică?
Ceea ce, tradus în termeni științifici, ar însemna: care este legătura dintre acustică şi expresia estetică? Dintre aceasta şi optică etc? Dacă de la faptul fizic la cel estetic *nu există trecere,* cum ar putea să existe de la faptul estetic la grupuri particulare de fapte fizice, cum sînt fenomenele opticii sau acusticii?
Aşa-zisele *arte* nu au limite estetice, fiindcă pentru a le avea, ar trebui să aibă şi existență estetică în particularitatea lor; iar noi ani arătat geneza cu totul empirică a acestor împărțiri. Prin urmare, este absurdă orice tentativă de clasificare estetică a artelor.
Dacă nu au limite, ele nu sînt determinabile exact, deci nici nu pot fi distinse din punct de vedere filozofic. Toate volumele cuprinzînd clasificări şi sisteme ale artelor ar putea fi arse fără nici o pagubă (cu tot respectul față de autorii care au asudat elaborîndu-le).
Imposibilitatea unor astfel de sistematizări este dovedită de modurile stranii la care s-a recurs pentru a le realiza. Prima şi cea mai comună împărțire este aceea în arte ale *auzului,* ale *văzului* şi ale *imaginației;* ca şi cînd ochii,

urechile şi imaginația ar sta pe acelaşi plan şi ar putea fi deduse din aceeaşi variabilă, bază a împărțirii. Alții au propus împărțirea în arte ale *spațiului* şi arte ale *timpului,* arte ale *repausului* şi arte ale *mişcării;* ca şi cum conceptele de spațiu, timp, repaus şi mişcare ar determina conformații estetice speciale şi ar avea ceva comun cu arta ca atare. Alții, în sfîrşit, şi-au pierdut vremea împărțindu-le în *clasice* şi *romantice* sau în *orientale, clasice* şi *romantice,* dînd valoare de concepte științifice unor simple denumiri de fapte istorice sau ajungînd pînă la acele împărțiri retorice ale formelor expresive, criticate mai sus; ba chiar în *arte care se văd dintr-o singură parte,* ca pictura, şi *altele care se văd din toate părțile,* cum e sculptura; şi tot felul de extravaganțe nemaipomenite.
Teoria limitelor artelor a fost, poate, la Aremea formulării ei, o binefăcătoare reacție critică contra celor care considerau că e posibilă transformarea unei expresii într-alta (de exemplu, a *Iliadei* sau a *Paradisului pierdut* într-o serie de picturi), ba chiar considerau ca o poezie are o valoare mai mare sau mai mică dacă putea fi sau nu tradusă de un pictor în tablouri. Dar, dacă reacția a fost logică şi a repurtat o victorie uşoară, asta nu înseamnă că argumentele folosite şi sistemele înjghebate la nevoie au fost bune.
O dată cu teoria artelor şi a limitelor lor cade şi o altă ta teorie care este corolarul ei: cea a *îmbinării artelor.* Dacă [lor] luăm fiecare artă în parte, ca domeniu distinct şi limitat, se nasc întrebările: care e cea mai *puternică?* Prin îmbinarea cîtorva nu se vor obține efecte *mai puternicei* Despre asta nu ştim nimic: ştim, de la caz la caz, că unele intuiții artistice au

nevoie, pentru a fi reproduse de anumite mijloace fizice, iar alte intuiții artistice, de alte mijloace. Există drame al căror efect se obține prin simpla lectură; altele, care au nevoie de declamație şi aparat scenic: intuiții artistice care, pentru a se exprima deplin, sînt necesare cuvinte, cîntec, instrumente muzicale, culori, plastică, arhitectură, actori; şi altele care sînt frumoase şi desăvîr-şite printr-un fin contur schițat cu penița sau prin cîteva trăsături de creion. Dar faptul că declamația şi aparatul scenic sau toate celelalte lucruri pe care le-am menționat

acum ar fi *mai puternice* decît simpla lectură sau simplul contur trasat cu penița sau creion, este fals; fiindcă fiecare dintre acele fapte sau grupuri de fapte au, ca să zicem aşa, un scop diferit, şi puterea mijloacelor nu poate fi comparabilă atunci cînd scopurile sînt diferite.
Trebuie notat că numai respectînd cu fermitate deosebirea netă şi riguroasă dintre activitatea estetică adevărată şi propriu-zisă şi cea practică de exteriorizare putem rezolva problemele încîlcite şi confuze ale raporturilor dintre *artă,* pe de o parte, şi *utilitate* şi *moralitate,* pe de altă parte.
Că arta este independentă, ca artă, şi față de utilitate şi de moralitate, adică de orice valoare practică, am demonstrat mai sus. Fără o astfel de independență nu ar fi posibil să se vorbească de o valoare intrinsecă a artei şi deci nici să se conceapă o ştiință estetică, care are drept condiție necesară, autonomia actului estetic.
Dar ar fi eronat să se pretindă că această independență a artei, care este independența viziunii sau intuiției sau *expresiei interne* a artistului, trebuie extinsă neapărat la activitatea practică a *exteriorizării* şi a *comunicării,* care poate urma sau nu faptului estetic. Dacă arta este Înțeleasă ca exteriorizare a artei, atunci utilitatea şi moralitatea intră în ea cu depline drepturi; adică cu dreptul pe care-l avem asupra lucrurilor care țin de domeniul nostru.
De fapt, dintre atîtea expresii şi intuiții pe care le formăm în spiritul nostru, nu pe toate le exteriorizăm şi le fixăm; nu orice gînd al nostru sau imagine o traducem cu voce tare, o scriem ori o tipărim, o desenăm, o colorăm sau o expunem publicului. Din mulțimea intuițiilor, formate sau cel puțin schițate în interior, noi *alegem;* iar alegerea e călăuzită de criterii de organizare economică a vieții şi de orientare morală a ei. De aceea, după ce s-a fixat o intuiție, rămîne mereu de cîntărit dacă ea merită să fie comunicată altora, şi cui anume, cînd, cum: aceste cîntăriri țin toate de criteriul utilitar şi etic.
Se află astfel într-un fel justificate conceptele *alegerii, interesantului, moralității, scopului educativ, popularității* şi altele care, atunci cînd sînt impuse artei ca artă, nu se pot justifica în nici un fel şi de aceea au fost respinse de noi

în estetica propriu-zisă. Greşeala are întotdeauna un oarecare motiv adevărat; şi cine formula acele propoziții estetice eronate se referea în realitate la faptele practice care se leagă în mod exterior de faptul estetic şi țin de viața economică şi morală.
Că sîntem totuşi partizani ai unei mai mari libertăți şi în răspîndirea mijloacelor reproducerii estetice, e normal; iar ipocriții, naivii şi pierde-vară n-au decît să înființeze ei tot felul de ligi pentru luarea de măsuri legislative şi intentarea de procese contra artei imorale. Dar a afirma această libertate şi a-i fixa limitele, chiar foarte largi, este tot treaba moralei. Şi, în orice caz, ar fi nepotrivit să invocăm aici acel principiu foarte înalt, acel *fundamentum Aes-thetices,* care este independența artei ca să deducem din el nevinovăția artistului, care, în exteriorizarea imaginației sale, ar miza, ca un speculant imoral pe gusturile nesănătoase ale cititorilor sau pe libertatea negustorilor ambulanți de a vinde în piețe figurine obscene. Acest ultim caz este de competența poliției, după cum primul trebuie adus în fața tribunalului conştiinței morale.
Judecata estetică asupra operei de artă nu are nimic de-a face cu aceea asupra moralității artistului, ca om practic, nici cu măsurile de luat pentru ca arta să nu fie deviată spre scopuri

răufăcătoare, străine de natura ei, care este pura contemplare teoretică.



# XVI

## GUSTUL ŞI REPRODUCEREA ARTEI

judecata este- O dată încheiat procesul estetic şi de exteriorizare, o
U»4'«i «""rîl dată produsă o expresie frumoasă, şi fixată într-un anumit
producerea es- material fizic, ce înseamnă *a o judeca? A o reproduce In sine* — răspund aproape la unison criticii de arta, şi pe buna dreptate. Să încercăm să înţelegem bine acest fapt, şi în acest scop, să ni-l reprezentăm ca într-o schemă.

Individul A caută expresia unei impresii pe care o simte sau presimte, dar pe care încă n-a exprimat-o. Iată-l încercînd diferite cuvinte şi fraze care să-i dea expresia căutată, acea expresie care ar trebui să existe, dar pe care el n-o posedă, încearcă combinaţia *m* şi o respinge ca fiind improprie, inexpresivă, insuficientă, urîtă: încearcă combinaţia *n* şi cu acelaşi rezultat. *Nu vede de loc sau nu vede clar.* Expresia îi scapă încă. După alte încercări zadarnice, în care cînd se apropie, cînd se depărtează de semnul spre care tinde, dintr-o dată formează (i se pare aproape că se formează de la sine, în mod spontan) expresia căutată şi *lux facta est.* El se bucură pentru o clipă de plăcere estetică sau de frumos. Urîtul, cu neplăcerea corespunzătoare, era activitatea estetică care nu reuşea să învingă obstacolul: frumosul este activitatea expresivă care acum se desfăşoară triumfătoare.

Am luat exemplul din domeniul cuvîntului ca fiind mai accesibil şi mai apropiat: dat fiind că, dacă nu toată lumea
desenează sau pictează, noi toţi vorbim. Dacă acum, un alt individ, căruia îi vom spune B, va trebui să judece acea expresie şi să stabilească dacă e frumoasă sau urîtă, el nu va putea să facă acest lucru decît *situîndu-se pe punctul de vedere al lui A* şi refăcînd procesul cu ajutorul semnului fizic produs de el. Dacă A a văzut clar, B (situîndu-se pe punctul de vedere al aceluia) va vedea şi el clar şi va simţi acea expresie ca frumoasă. Dacă A nu a văzut clar, nu va vedea clar nici B şi o va simţi, *de acord cu el,* mai mult sau mai puţin urîtă.

Se va putea observa că noi nu am luat în considerare alte două cazuri: ca A să fi văzut clar, iar B să fi văzut neclar; sau ca A să fi văzut neclar şi B să fi văzut clar. Aceste două cazuri, riguros vorbind, sînt *imposibile.* Activitatea expresivă, tocmai fiindcă e activitate, nu e capriciu, ci necesitate spirituală; şi nu poate rezolva o aceeaşi problemă estetică decît într-un singur fel, ca să fie cel bun. Se va obiecta contra acestei afirmaţii categorice a noastră, că unele opere care par frumoase artiştilor sînt considerate apoi urîte de critici şi că alte opere, de care artiştii erau nemulţumiţi şi pe care le considerau imperfecte sau greşite sînt, în schimb, apreciate de critici ca fiind şi frumoase şi perfecte. Dar în astfel de cazuri una dintre cele două părţi greşeşte: sau criticii sau artiştii, şi uneori criticii, iar alteori artiştii. De fapt, producătorul de expresie nu-şi dă întotdeauna seama exact de ceea ce se petrece în sufletul lui. Graba, vanitatea, lipsa de judecată, prejudecăţile teoretice ne fac să spunem, şi uneori aproape să credem, că sînt frumoase operele noastre pe care, dacă ne-am apleca cu adevărat asupra noastră înşine, le-am vedea aşa cum sînt în realitate, adică urîte. Bietul artist se comportă uneori ca sărmanul Don Quijote, care, după ce şi-a cîrpit cum a putut mai bine coiful cu mucava, a avut grijă să nu-l mai încerce din nou cu o straşnică lovitură de spadă, fiindcă la prima încercare i se dovedise foarte puţin rezistent declarîndu-l şi considerîndu-l de-a dreptul (spune autorul) *por la celada finisima de encaxe.* în alte cazuri, motivele înseşi, sau cele opuse dar analoge tulbură conştiinţa artistului şi îl fac să judece
Imposibilitatea unor judecăţi divergente



**dintre**

greşit ceea ce a produs bine sau să încerce să desfacă şi să refacă în mai rău ceea ce, în spontaneitatea lui artistică, făcuse bine. Un exemplu: Tasso şi trecerea lui de la *Ierusalimul liberat* la *Ierusalimul cucerit.* Tot aşa, graba, lenea, lipsa de cugetare, prejudecăţile teoretice, simpatiile personale sau animozităţile şi alte motive de acest fel determină uneori pe critici să declare urît ceea ce e frumos şi frumos ceea ce este urît; aceste lucruri ei le-ar fi putut înţelege aşa cum sînt dacă ar elimina motivele care le tulbură judecata şi nu ar lăsa urmaşilor, judecători mai zeloşi şi nepătimaşi, sarcina de a atribui lauri sau de a face dreptate acolo unde ei n-au ştiut s-o facă.

P[in teorem]a precedentă se deduce că activitatea jude- căţii, care critică şi recunoaşte frumosul, se identifică cu cea care o produce. Diferenţa constă numai în diversitatea de împrejurări, fiindcă o dată e vorba de producţia estetică şi altă dată de reproducerea estetică. Activitatea care judecă se numeşte *gust;* activitatea producătoare *geniu:* geniul şi gustul sînt deci în substanţă, *identice.*

Această identitate începe să fie întrevăzută atunci cînd se spune în mod obişnuit că criticul trebuie să aibă ceva din genialitatea artistului şi că artistul trebuie să aibă gust; sau că există un gust activ (producător) şi unul pasiv (reproducător). Dar în alte observaţii, tot obişnuite, ea este negată, atunci cînd, de exemplu, se vorbeşte de un gust fără geniu, sau de un geniu fără gust. Aceste ultime observaţii ar fi lipsite de sens dacă nu s-ar referi la diferenţe cantitative sau psihologice, fiind numiţi genii fără gust cei ce produc opere de artă reuşite în părţile culminante şi neglijente şi defectuoase în cele secundare, şi oameni de gust fără geniu cei care, chiar dacă ştiu să atingă unele frumuseţi izolate sau secundare, nu au forţa necesară pentru o vastă sinteză artistică. Interpretări analoge se pot da cu uşurinţă şi altor propoziţiuni asemănătoare. Dar dacă facem o diferenţă substanţială între geniu şi gust, între producţie şi reproducere artistică înseamnă că facem de neconceput comunicarea şi judecata. Cum am putea judeca ceea ce ne-ar rămîne străin? Cum ar putea fi judecat printr-o activitate *diferită* ceea ce este produs



al unei anumite activităţi? Criticul va fi un mic geniu, artistul un geniu mare: unul va avea putere cît zece, celălalt cît o sută; primul, pentru a se ridica la o anumită înălţime, va avea nevoie de sprijinul celuilalt: dar natura amîndurora trebuie să fie aceeaşi. Ca să judecăm pe Dante trebuie să ne ridicăm la înălţimea lui: din punct de vedere empiric, bineînţeles, noi nu sîntem Dante, nici Dante nu este vreunul din noi; dar în acest moment al contemplării şi al judecăţii, spiritul nostru este una cu cel al poetului, amîndouă întocmind aceeaşi realitate. Numai această identitate permite ca micile noastre suflete să răsune împreună cu cele mari şi să se ridice împreună cu ele în universalitatea spiritului.

Observăm incidental că ceea ce s-a spus despre judecata estetică e valabil pentru orice altă activitate şi pentru orice altă judecată; şi că în acelaşi fel se face critica ştiinţifică, economică, etică. Pentru a ne opri la cazul celei din urmă, numai dacă ne situăm în mod ideal în aceleaşi condiţii în care s-a aflat cel ce a luat o anumită hotărîre, putem să judecăm dacă aceasta a fost morală sau imorală. Altfel, o acţiune ne-ar rămîne de neînţeles şi deci imposibil de judecat. Un om care ucide poate fi un ticălos sau un erou; ceea ce, dacă, în anumite limite este indiferent pentru apărarea societăţii, care condamnă la aceeaşi pedeapsă pe unul şi pe celălalt, nu e indiferent însă celui care vrea să deosebească şi să judece conform moralei şi care deci nu poate evita reconstituirea psihologiei individuale a ucigaşului ca să determine adevărata înfăţişare, nu numai juridică, a acţiunii lui. Şi în estetică s-a vorbit uneori de un gust sau de un simţ moral, care ar corespunde cu ceea ce se cheamă de obicei conştiinţă morală, adică însăşi activitatea de voinţă a binelui.

Explicaţia judecăţii sau reproducerii estetice, expusă mai sus, dă, şi în acelaşi timp nu dă dreptate absolutiş-tilor şi relativiştilor: celor care susţin caracterul absolut al gustului şi celor care-l neagă. **[tlc] Absolutiş'tii, în măsura în care afirmă că frumosul poate fi judecat, au dreptate; dar doctrina pe care o pun la baza afirmaţiei lor nu poate fi susţinută, fiindcă ei concep



frumosul, adică valoarea estetică ca ceva ce se află în afara activităţii estetice, ca un concept sau un model pe care artistul îl transpune în opera lui şi pe care criticul se sprijină apoi pentru a judeca însăşi opera. Concepte şi modele care nu există în artă, aşa cum bine s-a recunoscut încă de cînd s-a început să se spună că orice operă de artă poate fi judecată numai în sine şi îşi are în ea propriul ei model: prin aceasta s-a negat existenţa modelelor obiective de frumuseţe, fie ele concepte intelectuale sau idei suspendate în cerul metafizic.

în această negare, adversarii, relativiştii, au multă dreptate şi punînd-o în evidenţă, au determinat un progres în teoria criticii. Dar caracterul iniţial raţional al tezei se transformă apoi, chiar şi la ei, într-o teorie falsă. Repetînd anticul dicton că despre gusturi nu se discută, ei cred că expresia estetică este de aceeaşi calitate ca plăcutul şi neplăcutul, că fiecare simte în felul lui şi că asupra acestor lucruri nu se discută. Dar plăcutul sau neplăcutul sînt, după cum ştim, fapte utilitare şi practice; astfel că relativiştii ajung în ultimă analiză să nege natura faptului estetic şi să confunde iar de la început expresia cu

impresia, teoreticul cu practicul.
Soluția justă constă în a respinge atît relativismul sau psihologismul cît şi falsul absolutism; şi în a recunoaşte că criticul gustului e absolut, dar un absolut diferit de cel al intelectului, care se dezvoltă în raționament; este absolutul absolutului intuitiv al fantaziei. De aceea trebuie considerat frumos orice act de activitate expresivă care este cu adevărat astfel, şi urît orice fapt în care intră, într-o luptă nedusă pînă la capăt, activitatea expresivă şi pasivitatea.
critica reiați- între absolutişti şi relativiştii absoluți se află o a treia
iiui reia- categorie care s-âr putea numi a relativiştilor relativi. Aceştia afirmă absolutul valorilor în alte domenii (de exemplu, în logică sau etică) dar îl neagă în domeniul estetic. Faptul că se discută despre ştiință sau morală li se pare natural şi justificat, fiindcă ştiința se bazează pe universal, comun tuturor oamenilor, iar morala pe datorie, şi ea lege a naturii omeneşti; dar cum să se discute
tiv
despre artă, care se bazează pe fantazie? Dar nu numai activitatea fantaziei este universală şi ține de natura omenească, la fel ca şi concepul logic şi datoria practică; contra tezei intermediare însă, de care am vorbit, trebuie să aducem o obiecție preliminară. Negînd caracterul absolut al fantaziei, am ajunge să-l negăm şi pe cel al adevărului intelectual sau conceptual şi implicit pe cel al moralei. Morala nu presupune oare distincții logice? Şi cum sînt altfel cunoscute acestea dacă nu prin expresii şi cuvinte sau într-o formă imaginativă? Dacă am elimina caracterul absolut al fantaziei, viața spiritului s-ar clătina din temelii. Un individ nu l-ar mai înțelege pe celălalt individ, ba nici chiar pe el însuşi, cel de mai înainte, care, considerat în momentul următor, este deja un alt individ.
Totuşi, diversitatea judecăților este un fapt neîndo- obiecție baza ielnic. Oamenii sînt în dezacord în aprecierile lor logice, reaPVtimuîe etice, economice; şi la fel de opuşi, dacă nu mai mult, în *"!,"{,§{ "J aprecierile estetice. Dacă unele motive pe care le-am amintit (graba, prejudecățile, pasiunile etc.)pot atenua importanța acestui dezacord, ele nu-l pot anula totuşi. Cînd am vorbit despre stimulenții reproducerii am adăugat o rezervă spu-nînd că reproducerea are loc *dacă toate celelalte condiții râmin egale.* Rămîn oare egale? Ipoteza corespunde realității?
Separe că nu. Reproducînd de mai multe ori o impresie printr-un stimulent fizic adecvat, este important ca acesta să nu fie alterat, iar organismul să se găsească în aceleaşi condiții psihologice în care se afla atunci cînd a avut impresia pe ere vrea s-o reproducă. Or, este un fapt că stimulentul fizic se alterează continuu, şi tot astfel şi condițiile psihologice.
Picturile în ulei se înnegresc, frescele se decolorează, statuile rămîn fără nas* fără mîini şi fără picioare, lucrările de arhitectură se ruinează total sau parțial, tradiția unei anumite interpretări şi execuții a unei bucăți muzicale se pierde, textul unei poezii e denaturat de copişti nepricepuți sau de greşeli tipografice. Acestea sînt exemple evidente de mutații care se produc în fiecare zi în obiectele sau stimulenții fizici. în privința condițiilor psihologice


nu ne vom opri la cazul surzilor sau al orbilor, adică la pierderea unor serii Întregi de impresii psihice: caz particular şi de importanță secundară în comparație cu cel fundamental, cotidian, inevitabil, al schimbării perpetue a societății din jurul nostru şi a condițiilor interne ale vieții noastre individuale. Manifestările fonice, adică cuvintele şi versurile din *Divina Commedia* a lui Dante trebuie să producă unui cetățean italian, care practică politica celei de a treia Rome, o impresie cu totul diferită de aceea pe care o încerca un contemporan bine informat şi de aceeaşi opinie cu poetul. Madona lui Cimabue stă tot în Santa Măria Novella, dar vorbeşte ea vizitatorilor de azi ca florentinilor din secolul al 13-lea? Şi, chiar dacă timpul n-ar fi înnegrit-o, nu trebuie să presupunem că impresia pe care ne-o produce azi e cu totul deosebită de cea de atunci? Chiar în cazul aceluiaşi individ poet, o poezie, compusă de el în tinerețe, îi va face oare aceeaşi impresie de altădată dacă ar citi-o la o vîrstă înaintată, într-o dispoziție cu totul schimbată? critica impi- E adevărat că unii esteticieni au încercat să facă dis-
In'naturafe şi tincție între stimuli şi stimuli, între semne *naturale* şi convenționale *convenționale,* primele avînd un efect constant şi pentru toți, iar cele convenționale numai pentru cercuri restrînse. Semne naturale ar fi, după părerea lor, cele ale picturii; convenționale,cuvintele poeziei. Dar diferența dintre unele şi altele este numai de grad. De multe ori s-a afirmat că pictura este un limbaj înțeles de oricine, spre deosebire de ceea ce se întîmplă cu poezia. în această privință, chiar Leonardo considera

ca una dintre prerogativele artei sale faptul că „nu are nevoie de interpreţi de diferite limbi aşa cum are literatura" şi că satisface pe oameni şi pe animale; şi povestea anecdota cu acel portret al unui cap de familie „pe care-l mîngîiau micuţii lui fi;, care erau încă în faşe, şi de asemenea căţelul şi pisica din aceeaşi casă". Dar alte anecdote ca acelea cu sălbaticii care luau figura unui soldat drept o barcă, sau considerau imaginea unui om călare ca avînd un singur picior, ar face să se clatine credinţa noastră în nişte sugari, cîini şi pisici care ar înţelege pictura. Din fericire, nu e nevoie de cercetări intense pentru a vedea că tablourile, poeziile şi orice operă de artă nu produc
efect decît asupra unor suflete pregătite. Semne naturale nu există, fiindcă toate sînt în acelaşi fel convenţionale, sau, spre a ne exprima cu exactitatea necesară, sînt *condiţionate istoriceşte.*

Acestea fiind stabilite, cum să obţinem ca expresia să fie reprodusă prin intermediul obiectului fizic, ca să se ajungă la acelaşi efect, atunci cînd condiţiile nu mai sînt aceleaşi? Nu ar fi necesar, mai degrabă, să conchidem că expresiile, în pofida instrumentelor fizice făurite pentru nevoia respectivă, sînt de nereprodus, şi că ceea ce se cheamă reproducere constă realmente în expresii mereu noi? De fapt aceasta ar fi concluzia dacă varietatea condiţiilor fizice şi psihice ar fi în mod intrinsec de nedepăşit. Dar, fiindcă imposibilitatea de a fi depăşite nu are de loc un caracter de necesitate, trebuie în schimb să conchidem că reproducerea are Ioc ori de cîte ori putem sau vrem să ne punem din nou în condiţiile în care a fost produs stimulul (frumosul fizic).

In aceste condiţii nu numai că putem să ne repunem printr-o posibilitate abstractă, dar ne repunem, de fapt, în mod continuu. Viaţa individuală, care este comuniune cu noi înşine (cu trecutul nostru) şi viaţa socială, care este comuniune cu semenii noştri n-ar fi posibile altfel. Restaurările
în ceea ce priveşte obiectul fizic, paleografii şi filo- *şi* interpreta-kgii, cei ce *restituie* textele în fizionomia lor originală, rea l8toriea *restauratorii* de tablouri şi statui şi alţi asemenea truditori, se străduie tocmai să conserve sau să redea obiectului fizic întreaga energie iniţială. Desigur, sînt eforturi care nu reuşesc întotdeauna, sau nu reuşesc complet întotdeauna, ba chiar nu se obţine niciodată sau aproape niciodată o restaurare perfectă a celor mai mici amănunte. Dar ceea ce nu poate fi depăşit este aici pur accidental şi nu poate să ne ducă la ignorarea rezultatelor favorabile la care totuşi se ajunge.

Pentru a reconstrui în noi condiţiile psihologice care s-au schimbat de-a lungul istoriei, acţionează, la rîndul ei, *interpretarea istorică,* care învie ceea ce e mort, împlineşte ceea ce e fragmentar, ne oferă posibilitatea de a vedea opera de artă (un obiect fizic) aşa cum o vedea autorul în actul producerii ei. %





Condiţia acestei interpretări istorice este tradiţia graţie căreia e posibil să strîngem la un loc razele risipite şi să le facem să conveargă într-un singur focar. Noi, prin memorie, înconjurăm stimulul fizic cu faptele între care acesta s-a născut; şi astfel facem posibil ca el să opereze din nou asupra noastră aşa cum opera asupra celui care l-a produs.

Acolo unde tradiţia este ruptă, interpretarea se opreşte; produsele trecutului rămîn atunci pentru noi mute. Astfel ne sînt inaccesibile expresiile cuprinse în inscripţiile etrusce sau în cele mesapice[1]; astfel, în ce priveşte unele produse ale artei sălbaticilor, etnografii mai discută între ei, nici mai mult, nici mai puţin, decît dacă sînt picturi sau scrieri; arheologii şi specialiştii în preistorie nu reuşesc întotdeauna să stabilească cu certitudine dacă figurile, care se văd pe ceramica dintr-o anumită regiune sau pe alte instrumente uzuale, au un subiect religios sau profan. Dar oprirea interpretării, ca şi cea a restituirii, nu este niciodată o limită categoric de netrecut; iar descoperirile care se fac în fiecare zi — şi care sperăm să fie mereu mai importante — descoperiri de noi izvoare istorice şi de noi moduri de a le folosi mai bine pe cele vechi reînnoadă tocmai tradiţiile rupte.

Nici nu voim să negăm că interpretarea istorică greşită ar produce uneori, ca să spunem aşa, un fel de *palimpsest*[2]*,* adică expresii noi peste cele vechi, fantazii artistice în loc de reproduceri istorice. Aşa-zisa „fascinaţie a trecutului" depinde în parte de aceste expresii ale noastre pe care le ţesem peste cele istorice. Astfel, în operele de plastică elenică s-a observat calma şi senina intuiţie a vieţii acelor popoare, care totuşi au simţit atît de ascuţit durerea universală; astfel, în figurile sfinţilor bizantini s-a întrezărit chiar „groaza anului 1 000", acea groază care e un echivoc istoric sau o legendă artificială, făurită mai tîrziu de erudiţi. Dar *critica istorică* tinde tocmai să circumscrie fanta-

[1] Eămase de la locuitorii din vechime ai regiunii Puglia, din sudul Italiei. (Nota trad.)
•Vechi pergament de pe care s-a răzuit prima scriere pentru a se scrie un nou text. (Nota trad.)



ziile şi să stabilească cu exactitate punctul de vedere din care trebuie să privim.
Prin procesul descris mai sus noi trăim într-o comunicare cu ceilalți oameni, ai prezentului şi ai trecutului; şi cu toate că uneori, şi chiar adesea, ne aflăm în fața unor lucruri neînțelese sau rău înțelese, nutrebuie să conchidem de aici că atunci cînd credem că ducem un dialog, nu ținem decît un monolog; întrucît nici măcar nu putem repeta monologul, pe care l-am avut altădată în noi înşine.





# XVII
# ISTORIA LITERATURII ŞI A ARTEI

Această scurtă expunere a metodei prin care se obține reconstituirea condițiilor originare în care a fost produsă opera de artă şi prin urmare posibilitatea reproducerii şi a judecății, arată ce important serviciu aduc cercetările istorice privind operele artistice şi literare, adică ceea ce de obicei se cheamă metoda sau *critica istorică* în literatură şi artă.
Fără tradiție şi critică istorică, plăcerea noastră în fața tuturor sau aproape a tuturor operelor de artă ar fi iremediabil pierdută; abia am fi ceva mai mult decît animalele, fiind cufundați numai în prezent sau într-un trecut foarte apropiat. Este o îngî nfare să dispreţuieşti sau să iei în derîdere pe cel ce reconstruieşte un text autentic, explică sensul unor cuvinte sau obiceiuri uitate, cercetează contradicțiile în care a trăit un artist, şi îndeplineşte toate acele munci care fac să reînvie trăsăturile şi coloritul originar al operelor de artă .
Uneori, judecata dispreţuitoare sau negativă priveşte inutilitatea presupusă sau dovedită a multor cercetări făcute în scopul înțelegerii juste a operelor artistice. Dar, în primul rînd, merită să observăm că cercetările istorice nu înde- I plinesc numai scopul de a ajuta la reproducerea şi judecarea operelor artistice: biografia unui scriitor sau a unui artist, de exemplu, şi studierea obiceiurilor unei epoci, au tot-



odată scopuri şi interese proprii, adică străine istoriei artei dar nu altor forme de istoriografie.
Referindu-ne la acele cercetări care par să nu prezinte un interes capital, trebuie să observăm totodată că cercetătorul istoric trebuie adesea să se adapteze rolului său, nu prea glorios dar util, anume acela de a cataloga fapte; acestea rămîn deocamdată informe, incoerente şi nesemnificative, dar sînt o rezervă şi o mină pentru istoricul viitor şi pentru oricine le-ar putea folosi în vreun scop oarecare. într-o bibliotecă se adună pe raft şi sînt notate în fişe chiar şi cărți pe care nimeni nu cere să le citească, dar care odată şi odată pot fi cerute. Desigur, aşa cum un bibliotecar inteligent acordă preferință achiziționării şi catalogării acelor cărți despre care prevede că pot servi mai mult şi mai bine, tot aşa şi cercetătorii inteligenți au un simț special pentru ceea ce este de folos sau va putea mai uşor să fie de folos din materialul de fapte în care scotocesc; în timp ce alții, mai puțin inteligenți, mai puțin dotați, mai pripiți în a produce, acumulează vechituri inutile, gunoaie, resturi şi se pierd în subtilități şi flecăreli. Dar lucrurile acestea țin de economia cercetării şi nu ne interesează aici. Ele privesc, cel mult, pe profesorul care dă teme, pe editorul care plăteşte tipărirea şi pe criticul care e chemat să laude sau să blameze pe simplii truditori în ale cercetării.
Pe de altă parte, este evident că cercetările istorice, îndreptate spre a lămuri o operă de artă, nu sînt suficiente în sine spre a o face să renască în spiritul nostru şi a ne pune în situația de a o judeca; ele presupun gustul, adică fantazia trează şi exersată. O erudiție istorică oricît de mare poate fi însoțită de un gust grosolan sau deficient din alte puncte de vedere de o fantazie puțin vioaie, de o inimă stearpă şi rece, cum se spune de obicei, care se refuză artei. Care este răul mai mic: o mare erudiție şi un gust deficient, sau un gust natural însoțit de multă ignoranță?

întrebarea a fost pusă de multe ori şi, poate, ar trebui s-o respingem fiindcă între două rele nu se poate spune care e mai mic, ba chiar nu înţelegem ce ar putea să însemne acest lucru. Simplul erudit nu reuşeşte niciodată să intre în contact direct cu spiritele mari şi se învîrteşte continuu prin cori-


doarele, pe scările şi prin anticamerele palatelor lor; iar ignorantul bine dotat sau trece indiferent prin faţa capodoperelor inaccesibile lui, sau, în Ioc să înţeleagă operele de artă aşa cum sînt efectiv, inventează altele cu imaginaţia. Totuşi, munca laborioasă a primului poate cel puţin să-i lumineze pe alţii; pe cînd genialitatea celui de al doilea rămîne, în raport cu ştiinţa, cu totul sterilă. Cum am putea atunci, ca dintr-un anumit punct de vedere, adică din cel ştiinţific, să nu preferăm pe eruditul conştiincios criticului genial neconcludent care de fapt nici nu e cu adevărat genial, dacă se resemnează şi, în măsura în care se resemnează, să rătăcească departe de adevăr?

Trebuie să facem o distincţie netă între lucrările istorice care se folosesc de operele de artă în scopuri străine (biografie, istoria civilizaţiei, a religiei, apoliticii etc.) şi chiar erudiţia istorică îndreptată spre pregătirea sintezei estetice a reproducerii, de o parte, şi între *istoria artei* şi a *literaturii,* de altă parte.

Deosebirea dintre primele şi aceasta din urmă este evidentă. Istoria artistică şi literară are ca obiect principal operele de artă înseşi; celelalte lucrări cheamă şi interoghează operele de artă, dar numai ca mărturii şi documente din care să extragă adevărul unor fapte nonestetice. Mai puţin profundă poate părea a doua deosebire la care ne-am referit. Totuşi, ea este foarte mare. Erudiţia, îndreptată spre clarificarea înţelegerii operelor de artă, urmăreşte pur şi simplu să facă să apară un anume fapt intern, o reproducere estetică. Istoria artistică şi literară nu ia naştere, în schimb, decît după ce o astfel de reproducere a fost obţinută, implicînd deci o *muncă ulterioară.*

Obiectul ei, ca şi al oricărei istorii, este de a spune precis ce fapte s-au petrecut în realitate, adică ce fapte artistice şi literare. Gel care, după ce a adunat erudiţia istorică necesară, reproduce în sine şi gustă o operă de artă, poate rămîne un simplu om de gust sau poate exprima, cel mult, propriul său sentiment printr-o exclamaţie admirativă sau dispreţuitoare. Acest lucru nu e de ajuns ca să devină istoric al literaturii şi al artei; simplei reproduceri trebuie să-i urmeze o nouă operaţiune mentală, care este, la rîndul ei, o expresie, expresia reproducerii, descrierea, expunerea sau reprezentarea istorică. Intre omul de gust şi istoric există deci această diferenţă, şi anume, că primul reproduce pur şi simplu în spiritul său opera de artă, iar al doilea, după ce a reprodus-o, o reprezintă istoriceşte, adică aplicînd acele categorii prin care, după cum ştim, istoria se diferenţiază de arta propriu-zisă. Istoria artistică şi literară este, deaceea, *o operă de artă istorică apărută pe baza uneia sau mai multor opere de artă.*

Denumirea de „critic artistic" sau „critic literar" se întrebuinţează în sensuri diferite: uneori referindu-se la eru-tidul care lucrează în serviciul literaturii; alteori la istoricul care expune în realitatea lor operele artistice ale trecutului; cele mai adeseori în ambele sensuri. Uneori, prin critic se înţelege mai strict cel ce judecă şi descrie operele literaturii contemporane, iar prin istoric, cel ce se ocupă de cele mai puţin recente. Acestea sînt simple moduri de a vorbi şi deosebiri empirice şi trecătoare, fiindcă adevărata diferenţă este cea care există între *erudit, omul de gust şi istoricul de artă:* termeni care desemnează trei stadii succesive de muncă, fiecare relativ independent, adică independent faţă de cel în raport cu următorul, dar nu cu cel precedent. Poţi fi, aşa cum am văzut, simplu erudit, prea puţin în stare să simţi operele de artă; poţi fi chiar erudit şi om de gust, în stare să le simţi, dar incapabil să le re-gîndeşti compunînd

o pagină de istorie artistică şi literară; în schimb, istoricul adevărat şi complet, înglobînd în el, ca premize necesare, pe erudit şi pe omul de gust, trebuie să adauge la calitățile acestora virtutea înțelegerii şi a reprezentării istorice.
Metodica istoriei artistice şi literare prezintă probleme îîeiarti şi dificultăți, unele comune oricărei metodici istorice, al- literare tele proprii ei, derivînd din însuşi conceptul de artă.
Istoria se împarte de obicei în istoria omului, istoria mei' naturii şi istoria mixtă a amîndurora. Fără a examina aici artei cît de solidă este această împărțire, este clar că istoria artistică şi literară este cuprinsă, în orice caz, în prima, întrucît se referă la o activitate spirituală, adică proprie omului. Şi fiindcă această activitate este subiectul ei,se

observă de aici cît e de absurd să ne punem problema istorică a *originii artei:* formulă, de altfel, prin care (e bine să ştim) s-au înțeles rînd pe rînd lucruri foarte diferite. *Origine* a însemnat foarte deseori *natura* sau *calitatea* faptului artistic; în care caz se avea în vedere o adevărată problemă ştiințifică sau filozofică, tocmai problema pe care tratarea noastră şi-a propus, în felul ei, s-o rezolve. Altădată, prin origine s-a înțeles *geneza ideală,* căutarea rațiunii artei, deducerea actului artistic dintr-un principiu suprem care conține în el spiritul şi natura: problemă filozofică şi aceasta, complementară a precedentei, ba chiar coincizînd cu ea, deşi a fost uneori în mod straniu interpretată şi rezolvată de către unele metafizici arbitrare şi semifanteziste. Dar cînd apoi s-a vrut să se studieze anume în ce mod *s-a format istoriceşte arta,* s-a căzut în absurdul despre care am vorbit. Dacă expresia este formă a conştiinței, cum să căutăm originea istorică a ceea ce nu e produs al naturii, ci un *postulat* al istoriei umane? Cum să stabilim geneza istorică a ceea ce este o categorie, pe baza căreia înțelegem orice geneză şi fapt istoric? Absurditatea s-a născut din comparația cu instituțiile umane, care s-au format, de fapt, în decursul istoriei şi au dispărut sau pot dispărea în decursul acesteia. Intre actul estetic şi o instituție umană, cum e căsătoria monogamică sau feuda, există (ca să folosim o comparație uşor de înțeles) aceeaşi diferență ca între corpurile si'mple'şi cele compuse, în chimie; primelor nu li se poate da formula de constituire, pentru că în cazul acesta n-ar mai fi simple, iar atunci cînd se ajunge să se găsească totuşi formula vreunui asemenea corp, el încetează de a mai fi simplu şi trece în rîndul celor compuse.
Problema originii artei, înțeleasă istoriceşte, se justifică numai cînd îşi propune să cerceteze nu atît formarea categoriei artistice, ci unde şi cînd a apărut arta pentru prima oară (cînd a apărut, adică, în mod evident), în ce punct sau regiune a globului, în ce moment sau epocă a istoriei sale, cînd, adică, se cercetează nu originea artei, ci istoria cea mai veche sau primitivă a acesteia. Problemă care e totuna cu cea a apariției civilizației omeneşti pe pămînt. Pentru rezolvarea ei lipsesc în mod cert datele,

dar nu posibilitatea abstractă, după cum, pe de altă parte, abundă tentativele de soluționare şi ipotezele.
Orice configurare a istoriei umane are drept criteriu criteriul pr constructiv conceptul de *progres.* Dar prin progres nu trebuie utlfrîa1' şl înțeles imaginara *lege a progresului,* care, cu o forță irezistibilă, ar împinge generațiile omeneşti nu se ştie spre ce destine definitive, după un plan providențial, pe care noi l-am putea ghici şi înțelege apoi în logica lui. O presupusă lege de acest gen înseamnă negarea istoriei însăşi, a acelei contingențe sau, mai bine zis, a acelei libertăți care deosebeşte procesul istoric de orice proces mecanic. Din acelaşi motiv, progresul nu are nici o legătură cu aşa-zisa lege a *evoluției,* care, dacă înseamnă că realitatea evoluează (şi numai în măsura în care evoluează sau devine este realitate), nu se poate numi lege; iar dacă este luată ca lege, e totuna cu legea progresului, în sensul greşit expus mai acum.
Progresul despre care vorbim aici nu e altceva decît *conceptul însuşi al activității omeneşti,* care, acționînd asupra materiei oferite de natură, învinge obstacolele şi o supune scopurilor sale.

De la un astfel de concept al progresului, adică al activității omenești aplicate unei materii particulare, pornește istoricul omenirii. Oricine nu este doar un simplu culegător de fapte disparate, un simplu căutător sau cronicar incoerent, nu poate aduna la un loc cea mai mică povestire de fapte omenești dacă nu posedă un anumit criteriu al său de judecată, o convingere proprie în raport cu faptele a căror istorie se apucă s-o povestească. Din grămada confuză și contradictorie de fapte brute nu se poate trece la o operă de artă istorică decît grație acestei apercepții, care face posibilă cioplirea unei reprezentări gîndite într-o piatră aspră și brută. Istoricul unei acțiuni practice trebuie să știe ce este economia și ce este morala; istoricul matematicii, ce este matematica; cel al botanicii, ce e botanica; cel al filozofiei, ce este filozofia. Sau, dacă aceste lucruri nu le știe cu adevărat, trebuie cel puțin să aibă iluzia că le știe; altfel nu va putea nici măcar să-și facă iluzia de a face istorie.
Nu putem să ne extindem aici cu demonstrarea necesității și infailibilității acestui criteriu subiectiv (care coincide

cu maxima obiectivitate, imparțialitate și scrupulozitate în redarea datelor faptice și chiar este un element constitutiv al acestora) în orice narațiune a operelor și faptelor omenești. E de ajuns să citim orice carte de istorie pentru a descoperi imediat gîndul autorului, dacă acesta e într-adevăr demn de numele de istoric și își cunoaște meseria. Există istorici liberali și istorici reacționari, raționaliști și catolici în ceea ce privește istoria politică sau socială; istorici metafizicieni, empiriști, sceptici, idealiști, spiritualiști, în ceea ce privește istoria filozofiei: istorici pur istorici nu există și nici nu pot exista. Erau oare lipsiți de idei politice și morale Tucidide, Polibiu, Titus Livius, Tacit, Ma-chiavelli, Guicciardini, Giannone, Voltaire, iar în secolul nostru Guizot, Thiers, Macaulay, Balbo, Ranke, Mommsen? Iar în istoria filozofiei, de la Hegel, care a ridicat-o primul la o mare înălțime, la Richter, Zeller, Cousin, Lewes, și pînă la Spaventa al nostru, care dintre ei nu a avut concepția lui despre progres și propriul lui criteriu de judecată? In însăși istoriografia esteticii există oare o singură operă de oarecare valoare care să nu fie călăuzită de cutare sau cutare direcție istorică, hegeliană, herbartiană, senzualistă, ecletică etc? Ca să scape de necesitatea ineluctabilă de a lua poziție, istoricul ar trebui să devină un eunuc politic sau științific; dar a scrie istorie nu e meserie de eunuc. Aceștia or fi buni, cel mult, să alcătuiască acele groase volume de erudiție nu inutilă, *elumbis atque fracta,* numită, nu fără motiv, monahală.
Deci dacă o anumită concepție despre progres, un anumit punct de vedere sau un criteriu este inevitabil, lucrul cel mai bun pe care trebuie să-l facem este nu să încercăm să-l evităm, ci să-l obținem pe cel bun. Spre acest scop fiecare tinde cum știe și poate, atunci cînd își formulează temeinic și serios propriile convingeri. Nu trebuie să acordăm credit istoricilor care afirmă că vor să întrebe faptele fără să introducă în ele nimic propriu. Este cel mult o naivitate și o iluzie a lor: acel ceva propriu, dacă sînt cu adevărat istorici, îl vor introduce întotdeauna, chiar fără să-și dea seama; sau vor crede că l-au evitat numai pentru că îl vor menționa prin subînțelesuri, ceea ce repre-

zință de fapt modul cel mai insinuant, mai penetrant și mai eficace.
De criteriul progresului, istoria artistică și literară, ca orice altă istorie, nu se poate lipsi. Nu putem arăta ce este cu adevărat o anumită operă de artă decît pornind de la un concept al artei ca să fixăm problema artistică pe care autorul ei și-o propune și să determinăm dacă i-a găsit soluția sau cît și în ce fel a rămas departe de ea. Dar e important să notăm că, în istoria artistică și literară, criteriul progresului ia o formă diferită de cea pe care o ia (sau cel puțin se crede că o ia) în istoria științei.
Se obișnuiește ca întreaga istorie a științei să fie reprezentată ca o singură linie a progresului și a regresului. Știința este universalul, iar problemele ei sînt legate într-un unic și vast sistem sau într-o problemă cuprinzătoare. Asupra aceleiași probleme a naturii realității și cunoașterii

s-au ostenit toți gînditorii: contemplatori indieni şi filozofi eleni, creştini şi mahomedani, capete descoperite şi capete cu turban, capete cu perucă şi capete cu beretă neagră (cum zicea Heine) şi se vor osteni generat iile viitoare, inclusiv a noastră. Dacă lucrul acesta e adevărat sau nu pentru ştiinţă, ar dura prea mult ca să-l cercetăm aici. Dar, cît priveşte arta, cu siguranţă nu e adevărat: arta e intuiţie şi intuiţia este individualitate, iar individualitatea nu se repetă. Ar fi de aceea cu totul greşit să plasăm istoria producţiei artistice a genului uman pe o singură linie de progres şi de regres.
Cel mult, şi operînd întrucîtva cu generalizări şi abstracţii, se poate admite că istoria produselor estetice prezente reprezintă cicluri progresive, dar fiecare cu propria lui problemă şi progresiv numai în raport cu acea problemă. Atunci cînd mulţi se străduie lucrînd asupra unei materii care este aproximativ aceeaşi, fără să reuşească să-idea forma corespunzătoare, dar apropiindu-se din ce în ce mai mult de această formă, se spune că acolo e progres; iar cînd unul ajunge să-i dea forma definitivă, se spune că ciclul e închis, că progresul s-a sfîrşit. Exemplu tipic poate fi aici (îl luăm ca exemplu, rugînd să se admită simplificarea lui excesivă) progresul în elaborarea modului de a înţelege materia cava-

**in istoria artelor şi a literaturii nu e-xlsta o linie unică de progres**

lerească, în timpul Renaşterii italiene, de la Puici la Ariosto. Insistîndu-se încă asupra aceleiaşi materii, după Ariosto, nu se putea obţine decît repetarea sau imitarea, diminuarea sau exagerarea, stricarea a ceea ce era deja făcut, pe scurt, decadenţa. Exemplu sînt epigonii lui Ariosto. Progresul începe o dată cu începerea unui nou ciclu. Exemplu, Cervantes, care este mai făţiş şi în mod mai conştient ironic. Şi în ce a constat decadenţa generală a literaturii italiene la sfîrşitul secolului al XVI-lea dacă nu în faptul de a nu fi mai avut altceva de spus şi de a fi repetat, exagerînd, motivele deja găsite? Dacă italienii din acea vreme ar fi ştiut cel puţin să-şi exprime decadenţa, n-ar fi decăzut chiar cu totul; şi ar fi anticipat mişcarea literară a perioadei Risorgimentului. Acolo unde materia nu e aceeaşi nu există ciclu progresiv. Nici Shakespeare n-a progresat faţă de Dante, nici Goethe faţă de Shakespeare; ci Dante faţă de autorii medievali de viziuni şi Shakespeare faţă de dramaturgii perioadei elizabetane, iar Goethe cu *Werther* şi cu primul *Faust* faţă de scriitorii *Sturm und Drang-ului.* Numai că acest mod de a prezenta istoria poeziei şi artei poartă în sine, aşa cum am atras atenţia, ceva abstract, care are valoare pur practică şi nu riguros filozofică. Nu numai că arta sălbaticilor nu e inferioară, în măsura în care e artă, faţă de arta popoarelor mai civilizate dacă e corespunzătoare cu impresiile sălbaticului; dar orice individ, ba chiar orice moment al vieţii spirituale a unui individ, are lumea lui artistică, iar lumile acelea sînt toate, din punct de vedere artistic, incomparabile între ele.
Erori faţă de Faţă de această formă specială a criteriului progresului
în istoria artistică şi literară au păcătuit şi păcătuiesc mulţi. Există, de exemplu, oameni care-şi propun să reprezinte copilăria artei italiene prin Giotto, iar maturitatea ei prin Rafael sau Tiţian; ca şi cum Giotto n-ar fi complet şi perfect în raport cu materia sentimentală pe care o avea în suflet. El nu era, desigur, în stare să deseneze un corp ca Rafael sau să-l coreleze ca Tiţian, dar erau oare în stare Rafael sau Tiţian să creeze *Căsătoria sfintului Francisc cu Sărăcia* sau *Moartea sfintului Francisc?* Spiritul unuia nu era încă atras de prosperitatea corporală pe care Renaşterea

a ridicat-o la înălţime şi a făcut-o obiect de studiu; iar al celorlalţi ajunsese să nu mai fie curios faţă de anumite impulsuri de ardoare şi de duioşie care-l atrăgeau pe omul din secolul al XlV-lea. Cum să facem deci comparaţii acolo unde termenul comun lipseşte?
De acelaşi viciu suferă celebrele împărţiri ale istoriei artei în perioada orientală, de

dezechilibru între idee şi formă, prevalînd cea de a doua; cea clasică, de echilibru între idee şi formă; şi cea romantică, a unui nou dezechilibru între idee şi formă, cu prevalenta primei; sau împărţirea în arta orientală, de imperfecţiune formală; arta clasică, de perfecţiune formală; cea romantică sau modernă, de perfecţiune de conţinut şi formă. După cum se vede, clasic şi romantic au dobîndit, printre atîtea alte sensuri, şi pe acela de perioade istorice de progres sau de regres în raport cu realizarea nu ştiu cărui ideal artistic al omenirii.
Nu există deci, ca să ne exprimăm exact, un progres AH» sensuri *estetic* al omenirii. Numai ca prin progres estetic se înţelege „progres" tn uneori nu ceea ce înseamnă propriu-zis cele două cuvinte "fiST* de es" împerecheate, ci acumularea mereu creseîndă a cunoştinţelor noastre istorice, care ne face să simpatizăm cu produsele artistice ale tuturor popoarelor şi ale tuturor timpurilor, sau care, după cum se spune, ne lărgeşte gustul. Diferenţa apare foarte mare dacă se face comparaţie între secolul al XVIII-lea, atît de incapabil să iasă din el însuşi, şi epoca noastră, care gustă totodată artaelenică şi romană, înţelege, în mod mai exact, arta bizantină, medievală, arabă, renascentistă, a secolului al XVI-lea, arta barocă, arta secolului al XVIII-lea şi aprofundează tot mai mult pe cea egipteană, babiloniană, etruscă, ba chiar şi pe cea preistorică. Desigur, diferenţa dintre sălbatic şi omul civilizat nu constă în facultăţile omeneşti: fiindcă primul are, ca şi celălalt, limbă, intelect, religie, morală şi este un om întreg: ea constă numai în faptul că omul civilizat prin activitatea sa teoretică şi practică pătrunde şi domină mai amplu universul. Noi nu am putea afirma că sîntem din punct de vedere spiritual oameni mai viguroşi decît contemporanii lui Pericle, dar cine poate nega că nu sîntem mai bogaţi

decît ei? bogaţi prin bogăţiile lor şi ale atîtor alte popoare şi generaţii, în afară de ale noastre? într-un alt sens, şi acesta impropriu, se înţelege prin progres estetic o mai mare abundenţă de intuiţii artistice şi o mai mică cantitate de opere imperfecte sau de calitate scăzută pe care o epocă le produce în comparaţie cu alta. Astfel se poate spune că la sfîrşitul secolului al XHI-lea sau la sfîrşitul secolului al XV-lea a existat în Italia un progres estetic, o reînviere artistică. Insfîrşit, se vorbeşte de progres estetic într-un al treilea sens, avîndu-se în vedere, în cazul acesta, o mai mare complexitate şi un mai mare rafinament sufletesc care se observă în operele de artă ale popoarelor mai civilizate în comparaţie cu cele ale popoarelor mai puţin civilizate sau ale barbarilor şi sălbaticilor. Dar, în acest caz, progresul ţine de complexele condiţii psihosociale şi nu de activitatea artistică, căreia materia îi este indiferentă.
Acestea sînt punctele mai importante care trebuie luate în considerare în metodica istoriei artistice şi literare.

# XVIII

## CONCLUZIE. IDENTITATEA LINGVISTICII CU ESTETICA

O privire asupra drumului parcurs poate arăta că tratarea noastră a ajuns la capăt. După ce am definit natura cunoaşterii intuitive sau expresive care este actul estetic sau artistic (I şi II) şi am arătat cealaltă formă de cunoaştere, cea intelectuală şi combinaţiile ulterioare ale acestor forme (III), ne-a fost posibil să criticăm toate teoriile estetice greşite care izvorăsc din confuzia între diferitele forme şi din transferarea nepermisă a caracterelor de la una la alta (IV), indicînd totodată erorile inverse care se produc în teoria cunoaşterii intelective şi a istoriografiei (V). Tre-cînd la examinarea relaţiilor dintre activitatea estetică şi celelalte activităţi spirituale, nu teoretice, ci practice, am stabilit caracterul propriu al activităţii practice şi locul pe care ea îl ocupă în raport cu cea teoretică; de unde critica ingerinţei conceptelor practice în teoria estetică (VI); şi am deosebit cele două forme de activitate practică în economică şi etică (VII), ajungînd la rezultatul că nu există alte forme ale spiritului în afara celor patru definite de noi; de unde critica (VIII) oricărei estetici mistice sau bazate pe fantazie. Şi întrucît nu există alte forme spirituale de acelaşi grad, tot astfel nu există

subdiviziuni originale ale celor patru stabilite, şi în special ale esteticii; de unde rezultă imposibilitatea unor clase de expresii şi critica retoricii, adică a expresiei ornate, deosebită de cea nudă,

şi a altor distincţii şi subdiviziuni de acelaşi fel (IX). Dar actul estetic, prin legea unităţii spiritului, este, totodată, act practic şi, ca atare, dialectică a plăcerii şi durerii; ceea ce ne-a dus la studierea sentimentelor de valoare în general şi a celor de valoare estetică sau de frumos în special (X), la criticarea esteticii hedoniste în toate formele şi combinaţiile ei variate (XI) şi la alungarea din sistemul estetic a lungii serii de concepte psihologice introduse în el (XII).
Trecînd de la producţia estetică la procesul reproducerii, am cercetat mai întîi fixarea exterioară a expresiei estetice în scopul reproducerii, care este aşa-zisul „frumos fizic", fie artificial, fie natural (XIII); iar din această distincţie am dedus critica erorilor care se nasc din confundarea aspectului fizic cu interioritatea estetică (XIV); am stabilit sensul tehnicii artistice, adică al celei care e tehnică în serviciul reproducerii, criticînd în acest mod împărţirile, limitele şi clasificările fiecărei arte în parte şi stabilind raporturile artei cu economia şi morala (XV). Intrucît pe de altă parte, existenţa obiectelor fizice stimulatoare nu e suficientă pentru deplina reproducere estetică şi e necesară pentru ea reevocarea condiţiilor în care stimulentul a acţionat prima oară, am studiat şi funcţia erudiţiei istorice, îndreptată spre a repune imaginaţia în contact cu operele trecutului şi a servi drept bază judecăţii estetice (XVI). Şi am încheiat tratarea noastră arătînd cum reproducerea obţinută este apoi elaborată de categoriile gîndirii, adică cu o cercetare asupra metodologiei istoriei artistice şi literare (XVII).
Actul estetic a fost considerat, aşadar, în sine însuşi şi în relaţiile lui cu celelalte activităţi spirituale, cu sentimentul plăcerii şi durerii, cu faptele aşa-numite fizice, cu memoria şi cu elaborarea istorică. El ne-a trecut pe dinainte ca *subiect* pînă devine *obiect;* adică din momentul în care se *naşte,* treptat, treptat, pînă în momentul în care se schimbă prin intermediul spiritului în *subiect de istorie.*
E posibil ca modul nostru de a trata să pară destul de schematic cînd e comparat din punct de vedere exterior cu volumele masive consacrate de obicei esteticii. Dar dacă observăm că în acele volume, nouă zecimi sînt pline de

materiale în afara subiectului, cum sînt definiţiile psihologice sau metafizice asupra conceptelor pseudoestetice (sublim, comic, tragic, umoristic etc.) sau expunerea unor pretinse zoologii, botanici sau mineralogii estetice şi a istoriei universale judecată din punct de vedere estetic, şi că în ele mai e înghesuită, de obicei schimonosită şi întreaga istorie a artei şi a literaturii, cu judecăţile respective asupra lui Homer, Dante, Ariosto, Shakespeare, Beethoven, Rossini, Michelangelo şi Rafael, ne lăsăm legănaţi de iluzia nu numai că a noastră nu va părea prea schematică, dar că va fi poate judecată ca ceva mai bogată decît tratările obişnuite, care omit sau doar amintesc în treacăt cele mai multe din problemele dificile, propriu-zis estetice asupra cărora am simţit datoria să ne străduim mai mult, spre a fi în măsura să dăm celor ce le studiază formele precise de rezolvare a lor.
Dar, cu toate că estetica, ca ştiinţă a expresiei a fost studiată de noi sub toate aspectele, ne rămîne încă să justificăm subtitlul de *lingvistică generală* pe care l-am adăugat la titlul lucrării noastre şi să punem şi să lămurim teza că ştiinţa artei şi cea a limbajului, estetica şi lingvistica, concepute ca ştiinţe propriu-zise, nu sînt două lucruri distincte, ci unul şi acelaşi lucru. Nu că ar exista o lingvistică specială; dar căutata ştiinţă lingvistică pe care o studiem, lingvistica generală, *în ceea ce are ea reductibil la filozofie,* nu este altceva decît estetică. Cine se ocupă de lingvistica generală, adică de lingvistica filozofică, se ocupă de probleme estetice şi

invers. *Filozofia limbajului şi filozofia artei sînt acelaşi lucru.*
Şi într-adevăr, pentru ca lingvistica să fie o ştiinţă *diferită* de estetică, ea n-ar trebui să aibă ca obiect expresia, care este tocmai faptul estetic; va să zică ar trebui să se nege că limbajul este expresie. Dar o emitere de sunete care nu exprimă nimic nu e limbaj: limbajul e sunet articulat, delimitat, organizat în scopul expresiei. Pe de altă parte, pentru ca lingvistica să fie o ştiinţă *specială* în raport cu estetica, ea ar trebui să aibă ca obiect o *categorie specială* de expresii. Dar faptul că nu există categorii de expresii este un punct pe care l-am demonstrat deja.
Identitatea lingvisticii cu estetica

Formularea es-tctieă a problemelor lingvistice. Natura limbajului

Problemele pe care şi le propune să le rezolve, greşelile în care s-a zbătut şi se zbate lingvistica sînt aceleaşi care preocupă şi încurcă respectiv estetica. Dacă nu e totdeauna uşor, este oricum totdeauna posibil ca problemele filozofice ale lingvisticii să fie reduse la formula lor estetică.
înseşi disputele asupra naturii uneia îşi găsesc reflectarea în disputele duse cu privire la natura celeilalte. Astfel s-a discutat dacă lingvistica este o disciplină istorică sau ştiinţifică şi, o dată deosebit ştiinţificul de istoric, s-a pus întrebarea dacă ea ţine de domeniul ştiinţelor naturii sau de cele psihologice, înţelegîndu-se prin acestea din urmă atît psihologia empirică cît şi ştiinţele spiritului. Acelaşi lucru s-a întîmplat cu estetica, pe care unii (confundînd expresia estetică cu cea de semnificaţie fizică) o consideră drept ştiinţă a naturii; alţii (făcînd confuzie între expresie în universalitatea ei şi clasificarea empirică a expresiilor) o consideră drept ştiinţă psihologică; alţii încă, negînd însăşi posibilitatea unei ştiinţe în această materie, o transformă într-o simplă culegere de fapte istorice; şi nici unii dintre aceştia nu ajung la conştiinţa esteticii ca ştiinţă a activităţii sau a valorii, ca ştiinţă a spiritului.
Expresia lingvistică, sau cuvîntul, a părut adesea un fapt de *interjecţie* care ar face parte dintre aşa-zisele expresii fiziologice ale sentimentelor, comune oamenilor şi animalelor. Dar nu a întîrziat să se observe că între un „ah!", reflex fizic al durerii, şi un cuvînt, şi chiar între acel „ah!" şi „ah !"-ul folosit drept cuvînt, se află un abis. După ce a fost abandonată teoria interjecţiei (sau a lui „ah ! ah !" cum îi spun în glumă lingviştii germani) a apărut o alta, a *asociaţiei* sau *convenţiei,* care cade victimă aceleiaşi obiecţii ce distruge asociaţionismul estetic în general: cuvîntul e o unitate şi nu o succesiune de imagini, iar succesiunea nu explică, ci presupune expresia ce trebuie explicată. O variantă a asociaţionismului lingvistic e cel imitativ; adică teoria *onomatopeei,* pe care chiar lingviştii o iau în derîdere uneori numind-o teoria „ham-ham"-ului, de la imitarea lătratului cîinelui, care, după părerea onomatopeiştilor, ar fi la originea numelui dat cîinelui.
**XVIII. IDENTITATEA LINGVISTICII CU ESTETICA**
Teoria cea mai obişnuită în vremea noastră în privinţa limbajului (cînd nu e de-a dreptul naturalism cras) constă într-un fel de eclectism sau amestec al diferitelor teorii despre care am amintit; afirmîndu-se că limbajul e, în parte, un produs de interjecţii, în parte, de onomatopee şi convenţii; doctrină cu totul demnă de decadenţa filozofică a celei de a doua jumătăţi a secolului al XlX-lea.
Merită să notăm aici o greşeală în care au căzut chiar acei dintre lingviştii care au pătruns mai bine natura activă a limbajului, cînd deşi admiţînd că el a fost la *originea* sa o *creaţie spirituală,* susţin că ulterior s-a dezvoltat, în mare parte, prin *asociaţie.* Dar deosebirea nu rezistă pentru că origine nu poate să însemne, în acest caz, decît natură sau caracter; şi dacă limbajul este creaţie spirituală, va fi întotdeauna creaţie; dacă e asociaţie, aşa va fi fost de la început. Eroarea a provenit de acolo că nu s-a observat principiul general estetic cunoscut de noi: că expresiile deja produse trebuie să se transforme iar în impresii ca să dea naştere unor noi expresii. Atunci cînd producem noi cuvinte, transformăm de obicei pe cele vechi,

modificîn-du-le sau lărgindu-le semnificaţia; dar acest mod de a proceda nu e asociativ, ci *creativ,* deşi creaţia are ca material nu impresiile unui ipotetic om primitiv, ci pe ale omului care trăieşte de secole în societate şi care a adunat şi păstrează, ca să spunem aşa, în organismul lui psihic atîtea lucruri, şi, printre acestea, şi limbajul.
Problema deosebirii dintre faptul estetic şi cel intelectual s-a înfăţişat în lingvistică ca o problemă a raporturilor dintre gramatică şi logică. Această problemă a avut două rezolvări parţial juste: una, a *legăturii indisolubile* dintre logică şi gramatică şi cealaltă a *separabilităţii* lor. Dar rezolvarea completă constă în aceea că, pe cînd forma logică e indisolubilă de cea gramaticală (estetică), aceasta poate fi separată de cealaltă.
Dacă privim o pictură care înfăţişează, de exemplu, un individ care merge pe un drum de ţară, putem spune; „Această pictură reprezintă un fapt de *mişcare,* care, dacă e conceput ca voluntar, se cheamă *acţiune;* şi, fiindcă orice mişcare presupune o *materie* şi orice acţiune o *fiinţă*



**Originea limbajului** şi dezvoltarea **lui**
Raportul dintre gramatică şi logică
Genurile gramaticale sau părţile de vorbire



care acţionează, această pictură prezintă şi o *materie* sau *fiinţă.* Dar această mişcare survine într-un anumit loc, care este o parte dintr-un anumit astru (Pămîntul), mai exact dintr-o parte a lui care se numeşte *uscat,* şi mai exact dintr-o parte împădurită şi acoperită de iarbă, care se numeşte *cîmpie,* brăzdată natural sau artificial într-o formă care se numeşte drum. Din acest fel de astru care se numeşte Pămînt nu există însă decît un singur exemplar: Pămîntul e un *individ.* Dar *uscatul, cîmpia, drumul sint genuri sau noţiuni,* întrucît există alte uscaturi, alte cîmpii, alte drumuri." Astfel de consideraţii ar putea continua la nesfîrşit. Substituind picturii imaginate de noi o frază care ar spune: „Petre merge pe un drum de ţară" şi făcînd aceleaşi consideraţii, obţinem conceptele de *verb* (mişcare sau acţiune), de *substantiv* (materie sau agent), de *substantiv propriu, substantiv comun;* şi aşa mai departe.
Ce am făcut în ambele cazuri? Nici mai mult, nici mai puţin decît să supunem unei elaborări logice ceea ce se prezenta la început elaborat numai din punct de vedere estetic; am distrus, adică, esteticul prin logic. Dar cum în estetica generală eroarea începe cînd vrem să ne întoarcem de la logic la estetic şi ne întrebăm care este *expresia* mişcării, a acţiunii, a materiei, a fiinţei, a generalului, a individualului şi aşa mai departe; tot astfel, în cazul limbajului, eroarea începe atunci cînd mişcarea sau acţiunea se numeşte *cerb,* fiinţa sau materia, *nume* sau *substantiv,* şi cînd toate acestea, nume şi verb etc. devin categorii lingvistice sau *părţi de vorbire.* Teoria părţilor de vorbire este în fond acelaşi lucru cu teoria genurilor artistice şi literare, deja criticată în estetică.
E fals că substantivul sau verbul se exprimă în anumite cuvinte ce se deosebesc realmente de altele. Expresia este un tot indivizibil; substantivul şi verbul nu există în ea, ci sînt abstracţii făurite de noi prin distrugerea singurei realităţi lingvistice, care este *propoziţiunea.* Aceasta trebuie înţeleasă nu în modul obişnuit al gramaticilor, ci ca un organism expresiv umplut cu sens, care cuprinde în mod egal o interjecţie foarte simplă şi un poem mare. Asta sună paradoxal, şi totuşi, e un adevăr foarte simplu.
XVIII. IDENTITATEA LINGVISTICII CU ESTETICA
Şi cum în estetică, din cauza greşelii de mai sus, au fost considerate imperfecte producţiile artistice ale unor popoare, la care pretinsele genuri par să fie încă nedespărţite sau în parte să lipsească; tot astfel în lingvistică, teoria părţilor de vorbire a generat greşeala analogă de a judeca limbile ca *formate* şi *neformate,* după cum apar în ele sau nu unele dintre aceste pretinse părţi de vorbire: de exemplu, verbul.
Lingvistica a descoperit şi ea principiul individualităţii ireductibile a faptului estetic, atunci cînd a afirmat că cuvîntul este ceea ce e realmente vorbit şi că nu există două cuvinte cu

adevărat identice, desfiinţînd astfel sinonimele şi omonimele şi arătînd imposibilitatea de a traduce cu adevărat un cuvînt printr-altul, din aşa-zisul dialect în aşa-zisa limbă sau din aşa-zisa limbă maternă în aşa-zisa limbă străină.
Dar acestui concept just nu-i poate corespunde încercarea de clasificare a limbilor. Limbile nu au o realitate în afara propoziţiunilor şi părţilor de legătură realmente pronunţate sau scrise, la anumite popoare, în anumite perioade; adică în afara *operelor de artă* (mici sau mari, orale sau scrise, curînd uitate sau mult timp ţinute minte, nu are importanţă) în care ele există în mod concret. Şi ce este oare arta unui popor dacă nu complexul tuturor produselor lui artistice? Ce este caracterul unei arte (de exemplu, al artei elenice sau al literaturii provensale) dacă nu fizionomia completă a acelor produse? Şi cum se poate răspunde la această întrebare, altfel decît povestind în amănuntele ei istoria artei (a literaturii, adică a limbii devenită act)?
S-ar părea că acest raţionament, deşi este valabil contra multor clasificări obişnuite ale limbilor, nu are însă nici o valoare cînd e vorba de a combate regina clasificărilor, clasificarea istorico-genealogică, glorie a filologiei comparate. Şi, cu siguranţă, aşa este; dar de ce? Tocmai pentru că clasificarea istorico-genealogică nu e o simplă clasificare. Cine face istorie nu clasifică, şi înşişi filologii s-au grăbit să atragă atenţia că limbile care pot fi dispuse în serie

Individualitatea vorbirii şi clasificarea limbilor

**Imposibilitatea unei gramatici normative**
**Lucrări de ca-raeter didactic**

istorică (adică limbile a căror serie a fost găsită pînă acum) nu sînt genuri sau specii distincte şi separate, ci un unic complex de fapte în diferitele faze ale dezvoltării lui.
Limbajul a fost considerat, uneori, ca act voluntar sau arbitrar. Dar alteori a apărut clară imposibilitatea de a crea limbajul în mod artificial, printr-un act de voinţă. Împăratului roman i s-a spus odată *Tu, Caesar, civitatem dare potes homini, verbo non potesl* Iar natura estetică, şi de aceea teoretică şi nu practică, a expresiei limbajului ne oferă modul de a observa eroarea ştiinţifică prezentă în conceptul de *gramatică* (normativă) care să stabilească reguli ale vorbirii corecte. Eroare contra căreia bunul-simţ s-a revoltat întotdeauna, şi un exemplu de astfel de revolta este expresia „Cu atît mai rău pentru gramatică", atribuită lui Voltaire. Dar imposibilitatea unei gramatici normative este recunoscută şi de cei care o predau, atunci cînd atrag atenţia că a scrie bine nu se învaţă prin reguli, că nu există regulă fără excepţii şi că studiul gramaticii trebuie efectuat practic prin lecturi şi exemple, care să formeze gustul literar. Raţiunea ştiinţifică a imposibilităţii stă în principiul pe care l-am demonstrat: că o tehnică a teoreticului reprezintă o contradicţie în termeni. Şi ce-ar vrea să fie oare gramatica (normativă) dacă nu tocmai o tehnică a expresiei lingvistice, adică a unui act teoretic?
Cu totul diferit este cazul în care gramatica este înţeleasă ca o pură disciplină empirică, adică o culegere de scheme utile învăţării limbilor, fără vreo pretenţie de adevăr filozofic. In acest caz, pînă şi abstracţiile părţilor de vorbire sînt admisibile şi folositoare. Ca un organism în scop pur didactic trebuie considerate şi tolerate de asemenea multe dintre cărţile intitulate „Tratate de lingvistică", în care se află, de obicei, cîte puţin din toate: de la descrierea aparatului de vorbire şi a maşinilor artificiale care-l pot imita (fonografe), la expunerea rezumativă a rezultatelor mai importante ale filologiei indoeuropene, semitice, copte, chineze sau oricare alta; de la generalităţile filozofice asupra originii sau naturii limbajului la sfaturi asupra formatului, caligrafiei şi ordinei fişelor în cazul despuierilor în scop filologic. Dar acele cîteva noţiuni pe care le găsim expuse,

în mod fragmentar şi incomplet în aceste cărţi, în legătură cu limbajul în esenţa lui, cu limbajul ca expresie, se reduc, de fapt, la noţiuni de estetică. în afara *esteticii,* care ne oferă cunoaşterea naturii limbajului, şi a *gramaticii empirice,* care este un expedient pedagogic, nu rămîne altceva decît *istoria limbilor* în realitatea lor vie, adică istoria produselor literare

concrete, identică în substanța ei cu *istoria literaturii.*
Aceeaşi greşeală de a lua fizicul drept estetic, din care izvorăşte căutarea *formelor elementare* ale frumosului, este comisă de cei care pornesc să vîneze *fapte lingvistice elementare,* împopoțonînd cu un astfel de nume segmentarea seriilor mai lungi de sunete fizice în serii mai scurte. Silabe, vocale, consonante, serii de silabe zise „cuvinte", tuturor acestor lucruri, care, luate separat, nu au un sens determinat, trebuie să li se spună nu *fapte de limbaj,* ci simple sunete sau, mai bine zis, sunete din punct de vedere fizic, abstracte şi clasificate.
O altă eroare de acelaşi gen este cea a *rădăcinilor,* cărora filologii cei mai avizați le atribuie azi o valoare destul de scăzută. Luînd actele vorbirii sau actele expresive drept fapte fizice şi considerînd apoi că, în ordinea ideilor, simplul precedă complexul, trebuia să se ajungă la ideea că faptele fizice *mai mici* ar desemna fapte lingvistice *mai simple.* De aici, închipuita necesitate ca limbile mai vechi, cele primitive, să aibă caracter monosilabic; şi că progresul cercetării istorice ar trebui să ducă la descoperirea acelor rădăcini monosilabice. Dar prima expresie pe care a conceput-o primul om (ca să luăm o ipoteză pur imaginară) putea să aibă o reflectare fizică nu sonoră, ci de mimică, adică o exteriorizare nu prin sunet, ci prin gest. Şi, admițînd că s-ar fi exteriorizat într-un cuvînt, nu există nici un motiv să presupunem că acel cuvînt trebuia să fie monosilabic şi nu mai degrabă plurisilabic. Filologii îşi recunosc cu uşurință ignoranța şi neputința atunci cînd nu reuşesc întotdeauna să reducă plurisilabismul la monosilabism, şi speră că o vor face în viitor. Dar e o credință fără temei, după cum mărturisirea respectivă e un act de umilință ce derivă din-tr-o supoziție eronată. *

De altfel, limitele silabelor, ca şi ale cuvintelor sînt cu totul arbitrare şi se disting între ele, cît de cît, doar prin uzul empiric. Vorbirea primitivă sau vorbirea omului incult este ceva *continuu,* neînsoțit de vreo conştiință a împărțirii vorbirii în cuvinte şi silabe, entități imaginare făurite în şcoală. Pe aceste entități nu se poate baza nici o lege a unei lingvistici adevărate. A se vedea, ca dovadă, mărturisirea lingviştilor care spun că nu există cu adevărat legi fonetice ale hiatului, cacofoniei, dierezei, sinerezei, ci numai legi ale gustului şi convenienței; ceea ce vrea să însemne legi *estetice.* Şi care sînt oare legile referitoare la cuvinte care să nu fie totodată legi ale stilului?
«"eCşfB nmba n prejudecata existenței unei măsuri raționaliste a fru-
moiei moşului, adică în acel concept căruia i-am zis falsul estetic
absolut îşi găseşte, în sfîrşit, originea căutarea *limbii model,* sau a modului de a reduce uzul lingvistic la *unitate:* chestiunea *unității limbii,* cum i s-a spus la noi în Italia-
Limbajul este o creație perpetuă; ceea ce este exprimat o dată prin cuvînt nu se repetă decît tocmai ca reproducere a ceea ce s-a produs deja; impresiile mereu noi dau loc la mutații continue de sunete şi de semnificații, adică unor expresii mereu noi. A căuta limba model înseamnă deci a căuta imobilitatea mişcării. Fiecare vorbeşte, şi trebuie să vorbească în funcție de ecourile pe care lucrurile le trezesc în propriul său psihic, adică în funcție de impresiile lui. Nu fără motiv, cel mai convins susținător al oricărei soluții a problemei unității limbii (limba latinizantă, limba secolului al XlV-lea, florentină sau oricare alta), atunci cînd vorbeşte ca să-şi comunice gîndurile şi să se facă înțeles încearcă o repulsie în a-şi aplica teoria; fiindcă simte că, punînd cuvîntul latin sau din secolul al XlV-lea sau cel florentin în locul unui cuvînt de altă origine, dar care corespunde impresiilor lui naturale, ar însemna să falsifice forma directă a adevărului; din vorbitor ar deveni un ascultător vanitos al lui însuşi; dintr-un om serios, un pedant; dintr-un om sincer, un măscărici. A scrie după o teorie nu înseamnă încă a scrie cu adevărat, ci, cel mult, *a face literatură* şi nu din cea bună.

Chestiunea unității limbii revine mereu în discuție fiindcă, aşa cum e pusă, este insolubilă,

fiind bazată pe un fals concept despre ceea ce este limba. Ea nu e un arsenal de arme gata făcute şi nu e *vocabularul,* culegere de abstracţii, adică cimitir de cadavre îmbălsămate mai mult sau mai puţin abil.

Rezolvînd chestiunea limbii model sau a unităţii limbii în acest mod întrucîtva brusc, n-am vrea totuşi să apărem nerespectuoşi faţă de lungul şir de literaţi care au agitat-o de secole în Italia. Dar acele dezbateri furtunoase erau, în fond, dezbateri de esteticitate şi nu de ştiinţă estetică, de literatură şi nu de teorie literară, de vorbire şi scriere efectivă şi nu de ştiinţă lingvistică. Greşeala lor consta în a transforma manifestarea unei nevoi practice într-o teză ştiinţifică; de pildă, nevoia înţelegerii mai uşoare între componenţii unui popor divizat din punct de vedere dialectal, în dorinţa filozofic expusă, a unei singure limbi unitare sau ideale. Căutare tot atît de absurdă pe cît e cealaltă privind *limba universală,* o limbă care să aibă imobilitatea conceptului sau, mai degrabă, a abstracţiei. Nevoia socială a unei înţelegeri reciproce mai uşoare nu poate fi satisfăcută decît o dată cu răspîndirea culturii şi cu dezvoltarea legăturilor şi schimburilor intelectuale între oameni.

Sînt suficiente aceste observaţii răzleţe pentru a arăta onc uzle că toate problemele ştiinţifice ale lingvisticii sînt aceleaşi cu ale esteticii, iar erorile şi adevărurile uneia sînt erorile şi adevărurile celeilalte. Dacă lingvistica şi estetica par două ştiinţe diferite, asta provine din faptul că atunci cînd e vorba de prima ne gîndim la o gramatică, sau la un amestec de filozofie şi gramatică, adică la un arbitrar schematism mnemonic sau la un amestec didactic şi nu la o ştiinţă raţională şi la o pură filozofie a vorbirii. Gramatica, sau acel ceva gramatical ne infiltrează de asemenea în minte prejudecata că realitatea limbajului constă în cuvinte izolate şi care se pot combina, şi nu în vorbirea vie, în organismele expresive, indivizibile din punct de vedere raţional. ♦



Lingviştii sau glotologii dotaţi din punct de vedere filozofic şi care au aprofundat mai bine problemele limbajului se află (ca să folosim o imagine uzată, dar eficace) în condiţia muncitorilor care sapă un tunel: la un anumit moment trebuie să audă vocea tovarăşilor lor, filozofii esteticii, care au pornit din partea cealaltă. Pe o anumită treaptă de elaborare ştiinţifică, lingvistica, ca *filozofie,* trebuie să se contopească cu estetica; şi se contopeşte, de fapt, fără să lase reziduuri.

## PARTEA A DOUA

# ISTORIE

## IDEILE ESTETICE ÎN ANTICHITATEA GRECO-ReMANĂ

A fost de mai multe ori obiect de controversă întrebarea dacă estetica trebuie considerată ştiinţă antică sau modernă ; dacă ea a venit pe lume pentru prima oară în secolul al XVIII-lea sau era deja formată în lumea greco-romană. După cum e uşor de înţeles, chestiunea nu priveşte numai faptele, ci şi criteriile: rezolvarea ei într-un fel sau într-altul depinde de concepţia pe care o avem asupra acestei ştiinţe şi pe care o vom folosi apoi ca măsură şi termen de comparaţie.[1]

Concepţia noastră este că estetica e *ştiinţa activităţii expresive* (reprezentative, imaginative). Ea deci, după părerea noastră, nu apare decît atunci cînd e determinată în mod propriu natura imaginaţiei, a reprezentării, a expresiei sau oricum s-ar chema altfel acea atitudine a spiritului care este mai curînd teoretică decît intelectuală, producătoare de cunoştinţe, dar ale individualului, nu ale universalului, în afara acestei concepţii, în ceea ce ne priveşte, nu reuşim să vedem decît devieri şi erori.

Aceste devieri pot să se producă în sens diferit; şi urmînd distincţia şi nomenclatura de care, într-un caz

[1] V. mai sus *Teoria,* cap. XVII, pp. 203—205. Trimiterile ulterioare la partea Intîi a acestei lucrări se vor face numai cu indicaţia v. *Teoria.* Citatele pentru care se indică numai numele autorului, sau care sînt prescurtate în alt fel, se referă la

lucrări de istorie şi critică ale căror titluri Întregi sînt date in apendicele bibliografic de la finele volumului (nota red.).
Concepţia eestel istor esteticii
ii a


analog, s-a folosit un mare filozof italian,[1] vom fi înclinaţi să spunem că ele se produc fie prin *lipsă,* fie prin *exces.* Devierea prin lipsă ar fi cea care neagă o activitate estetică şi imaginativă specială sau, ceea ce este acelaşi lucru, îi neagă autonomia, mutilînd astfel realitatea spiritului. Devierea prin exces este cea care îi substituie sau îi suprapune o altă activitate, de negăsit în experienţa vieţii interioare, o activitate misterioasă şi efectiv inexistentă. Şi o deviere şi cealaltă, după cum se poate deduce din partea teoretică a acestei lucrări, îmbracă mai multe forme. Prima, cea prin lipsă poate fi: a) *hedonistă pură,* în măsura în care consideră şi acceptă arta ca simplu fapt al plăcerii simţurilor; b) *hedonist-rigoristă,* în măsura în care, considerînd-o în acelaşi fel, o declară inconciliabilă cu viaţa cea mai înaltă a omului; c) *hedonist-moralistâ,* sau pedagogică în măsura în care, ajungînd la o tranzacţie şi considerînd totuşi arta ca o chestiune de simţuri, declară că ea poate să nu fie nocivă, ba chiar să aducă unele servicii moralităţii, fiindu-i oricum supusă şi ascultătoare.[2] Formele celei de a doua devieri (căreia îi vom spune „mistică") nu sînt determinabile apriori fiindcă ţin de sentiment şi imaginaţie în infinitele lor varietăţi şi nuanţe.[3]

Direcţii greşite Lumea greco-romană prezintă toate aceste forme funda-
Istetufăm'an*!- mentale de devieri: hedonismul pur, moralismul sau pe-chitatea greco- dagogismul, misticismul şi împreună cu ele, cea mai solemnă şi faimoasă dintre negările rigoriste formulate pînă azi în privinţa artei. Ea ne prezintă şi unele sugestii în direcţia unei teorii a expresiei sau a imaginaţiei pure; dar nu mai mult decît sugestii şi tentative. Astfel că, trebuind să luăm poziţie în controversa dacă estetica este o ştiinţă antică sau modernă, nu vom putea să nu fim de partea celor care afirmă caracterul modern.

O privire rapidă asupra teoriilor antichităţii va fi suficientă pentru a justifica ceea ce am enunţat mai sus. Rapidă, pentru că a intra în amănunte particulare, strîn-

[1] Rosmini, *Nuovo saggio sull' origine delle idee (O nouă încercare asupra originii ideilor),* secţ. III şi IV, pentru clasificarea teoriilor asupra cunoaşterii. •V. mai sus *Teoria,* cap. XI, pp. 154 — 155. •V. mai 3us *Ibid.,* cap. VIII, pp. 136-l37.


gînd laolaltă toate observaţiile particulare ale scriitorilor antici asupra artei, ar însemna să refacem o muncă făcută de mai multe ori şi uneori destul de bine. Pe de altă parte, acele idei, propoziţii şi teorii au intrat în patrimoniul comun al cunoştinţelor împreună cu celelalte date despre lumea clasică. Aici deci, mai bine decît în orice altă parte a acestei istorii, este nimerit să vorbim în treacăt şi sa menţionăm numai liniile generale.

Arta, facultatea artistică, devine în Grecia problemă filozofică numai după mişcarea sofiştilor şi ca o consecinţă a dialecticii socratice. în mod obişnuit, istoricii literari obişnuiesc să indice ca origini ale esteticii elene prima apariţie a criticii şi reflecţiei asupra lucrărilor de poezie, de pictură, de plastică; judecăţile care se pronunţă cu ocazia întrecerilor poetice, observaţiile care se făceau asupra procedeelor artiştilor, apropierile dintre pictură şi poezie exprimate în spusele atribuite lui Simonide şi lui Sofocle; sau, în sfîrşit, apariţia acelui cuvînt care a servit să grupeze laolaltă diferitele arte şi să le recunoască într-un fel înrudirea — *mirnesis* sau *mimetica {ţxtaiq)* — care oscilează între semnificaţia de „imitaţie" şi cea de „reprezentare". Alţii ajung să vadă originile esteticii greceşti în polemicile pe care primii filozofi naturalişti şi moralişti le-au dus contra poveştilor, închipuirilor şi conduitei poeţilor, precum şi contra interpretărilor sensului ascuns (wrovoia) sau, pentru a le numi cu un termen modern, *alegorice,* născocite pentru a apăra bunul renume al lui Homer şi al altor poeţi; cu aceasta ei s-au referit de fapt la *vechea controversă dintre filozofie şi poezie* cum avea s-o numească apoi Platon.[1] Dar, la drept vorbind, nici una dintre aceste reflecţii, observaţii şi discuţii nu punea o problemă propriu-zis filozofică în privinţa naturii artei. Şi nici mişcarea sofiştilor nu favoriza naşterea acesteia. Căci, deşi atenţia era îndreptată asupra faptelor interne sau psihice, acestea erau concepute ca simple fapte de opinie şi de sentiment, de plăcere şi durere, de iluzie, de dorinţă arbitrară sau de capriciu. Şi acolo unde nu există adevăr şi fals, bun şi rău, nu poate fi

vorba de frumos şi urît, nici de diferenţă între

[1] *Republica,* 1, X (607). »







adevăr şi frumos, între frumos şi bun. Avem de-a face în cazul acesta, cel mult, cu problema generică a iraţionalului şi a raţionalului, dar nu cu cea a naturii artei care presupune că e deja pusă şi clarificată diferenţa dintre raţional şi iraţional, dintre material şi spiritual, dintre faptul pur şi valoare. Dacă deci perioada sofiştilor a fost antecedentul necesar al descoperirilor lui Socrate, problema estetică nu putea să apară decît după Socrate. Şi ea a apărut într-adevăr, o dată cu Platon, autorul primei sau chiar al singurei cu adevărat grandioase *negări a artei,* despre care ne-a rămas mărturie în istoria ideilor.

— Este arta, este *mimesis-ul* un fapt raţional sau iraţional? Ţine ea de regiunea nobilă a sufletului, unde se afla filozofia şi virtutea, sau se agită în regiunea inferioară şi josnică împreună cu senzualitatea şi pasiunile brute? Iată întrebarea pe care şi-o pune Platon[1], formulînd astfel pentru prima oară problema estetică. Gorgias, sofistul, putea nota, cu ascuţimea lui sceptică, că reprezentaţia tragică este o înşelătorie, care (lucru bizar!) face cinste celui ce înşală şi celui ce este înşelat, în care este chiar ruşinos să nu ştii să înşeli şi să nu te laşi înşelat[2]; şi se oprea aici. Acesta era pentru el un fapt ca oricare altul. Dar Platon, filozoful, trebuia să rezolve chestiunea; dacă era înşelătorie, atunci jos cu tragedia şi cu celelalte opere de imitaţie, jos cu ele, printre celelalte lucruri demne de dispreţ, în partea animalică a omului; dar, dacă nu era înşelătorie, atunci ce era? Ce loc ocupa arta printre înaltele activităţi ale filozofiei şi ale activităţii pozitive desfăşurate de om? Răspunsul dat de el este prea bine cunoscut. Ştiinţa imitaţiei, *mimetica,* nu realizează ideile, adică adevărul lucrurilor, ci reproduce lucrurile naturale sau artificiale, palide umbre ale acelora; ea reprezintă diminuarea unei diminuări; un lucru de a treia mînă. Pictorul unui obiect este imitatorul a ceea ce a făcut meşterul, care a imitat, la rîn-dul lui, ideea divină. Arta, deci, ţine nu de regiunea superioară şi raţională a sufletului (τοu XoYiaTtxou ev "XT))» °i de cea senzuală; nu este o întărire, ci o corup-

[1] *Republica, i, X passim.*

[2] PLUTARH, *De audiendis poetis,* c. I.



ţie a minţii (Xwffr) τ% Siavoiac?); ea nu poate servi decît plăcerii simţurilor, care tulbură şi întunecă; şi de aceea *mimetica,* adică poezia şi poeţii trebuie excluşi din republica perfectă. — Platon este expresia cea mai consecventă a celor care nu reuşesc sa admită altă formă de cunoaştere decît cea prin intelect. Faptul că imitarea se opreşte la lucrurile naturale, la imagine (τo pavTxafi.a) şi nu ajunge la concept, la adevărul logic (âXvjoNioc) de care poeţii şi pictorii sînt cu totul neştiutori, era un lucru observat foarte precis. Greşeala consta însă în a crede că dincolo de adevărul intelectiv nu există altă formă de adevăr; că în afara sau înaintea intelectului, descoperitor al ideilor, nu ar exista decît simţuri şi pasiuni. Desigur, simţul estetic fin al lui Platon nu dădea curs acelui raţionament care degrada arta; el însuşi declara că ar fi fost foarte mulţumit dacă cineva i-ar fi arătat cum ar putea să justifice arta pentru a o putea pune printre formele înalte ale spiritului. Dar fiindcă nimeni nu se pricepea să-l ajute în acest sens şi fiindcă arta, prin faptul că *părea adevărată,* fără să fie astfel, repugna conştiinţei lui etice, iar la rîndul ei raţiunea îl con-strîngea (o Xoyo? psi.) s-o alunge şi s-o pună la un loc cu egalele ei, el asculta în mod hotărît de conştiinţă şi de raţiune.[1]

Alţii nu au avut astfel de scrupule şi deşi, ici şi colo, jîî în şcolile posterioare, între hedoniştii de diferite orientări, estetic între retori şi în cercurile moderne, arta a fost mereu considerată drept o simplă plăcere, nimeni nu s-a simţit din această cauză obligat s-o combată şi s-o

distrugă. Dar nici chiar această opoziţie extremă nu era făcută să întrunească consensul opiniei generale, care, dacă e atît de sensibilă la artă, nu e mai puţin sensibilă faţă de raţiune şi de morală. De aceea raţionaliştii şi moraliştii, constrînşi sâ recunoască forţa unei condamnări de felul celei platonice, au căutat o salvare şi o cale de mijloc. Să alungăm .senzualul şi arta: fie! Dar oare *4*posibil să expulzăm pur şi simplu senzualul şi plăcutul? Plăpînda natură omenească poate fi oare

[1] *Republica,* 1, X.



hrănită numai cu pîinea aspră a filozofiei şi moralei? Se poate obţine oare respectarea adevărului şi a binelui de către copii şi de către popor fără să li se ofere în acelaşi timp o distracţie? Iar omul nu păstrează el mereu ceva din firea copilului şi a poporului şi nu trebuie aşadar să fie tratat cu aceleaşi menajamente? Arcul prea întins nu riscă să se rupă? Consideraţii care pregăteau terenul pentru justificarea artei, arătînd că dacă aceasta nu era raţională în sine, putea totuşi servi unui scop raţional. De aici căutarea scopului *extrinsec* al artei care se substituie căutării celeilalte, a esenţei sau a *scopului intrinsec.* O dată coborîtă arta la o simplă iluzie plăcută, la o beţie a simţurilor, era necesar ca acţiunea practică prin care se produce această iluzie şi beţie, să fie subordonată, la fel ca oricare altă acţiune, scopului moral. Recunoscut fiind faptul că e lipsită de o demnitate proprie, arta era constrînsă să dobîndească totuşi una prin reflectare sau de împrumut. Şi pe o bază hedonistă s-a construit teoria moralistă şi pedagogică. Artistul, comparabil, pentru hedonistul pur, cu o *hetairă,* devenea pentru moralist un *pedagog.* Hetairă şi pedagog, iată figurile care simbolizau cele două concepţii despre artă, răspîndite în antichitate, cea de a doua dezvoltîn-du-se pe trunchiul primei.

încă înainte ca Platon, prin negarea lui categorică, să împingă minţile pe această cale de ieşire, critica literară a lui Aristofan era deja îmbibată de ideea pedagogică: „ceea ce sînt profesorii pentru copii sînt poeţii pentru tineri" (xotţ 7)(3CTI,v Se TToiyjTai), zice un vers celebru aî lui.[1] **Dar** urme ale acestei concepţii se pot găsi chiar în Pîaton (în dialogurile în care pare că dă înapoi faţă de concluziile prea rigide din *Statul)* şi în Aristotel, fie în *Politica,* unde stabileşte foloasele educative ale muzicii, fie chiar, poate, în *Poetica,* unde vorbeşte în mod neclar despre o *catharsis* tragică; deşi în legătură cu aceasta din urmă, nu pare cu totul exclus ca el să fi avut ca o licărire a ideii moderne despre *virtutea eliberatoare* a artei.[2] Mai tîrziu, teoria pedagogică a fost o concepţie dragă stoicilor. Strabon

[1] *Broaştele,* v. 1055.

•PLATON, *Legile i,* II; ARISTOTEL, *Poetica,* XIV; *Politica,* 1, VIII.



**o** dezvoltă şi o apără pe larg, în introducerea la opera sa geografică, combătîndu-l pe Eratostene, care considera că poezia constă într-o pură delectare lipsită de orice învăţăminte. Strabon susţinea, în schimb, opinia anticilor, că ea ar fi „o primă filozofie (ptXoo-opîav Tivâ... TuptoT7)v) o şcoală a vieţii pentru tineri, care formează, prin intermediul plăcerii, comportări, sentimente, acţiuni". De aceea, spunea el, poezia a fost întotdeauna o parte a educaţiei; de aceea nu poate fi bun poet decît cel care este şi un om bun (ocvSpa dcyaov). La început, legislatorii şi întemeietorii de cetăţi s-au servit de poveşti pentru a povăţui şi a înfricoşa; apoi, acest rol, necesar în raport cu femeile, cu copiii şi chiar cu adulţii a trecut în seama poeţilor. Cu născociri şi minciuni se mîngîie şi se stăpîneşte mulţimea[1]. — „Multe minciuni spun poeţii" *(KoXkoc iz)8ontx.i* OCOISOL) este un emistih amintit de Plutarh, care într-o lucrare a sa, arată amănunţit cum trebuie tinerii să-i citească pe poeţi.[2] Şi pentru el poezia este o pregătire pentru filozofie; o filozofie care nu pare a fi astfel şi care de aceea delectează, în acelaşi fel în care peştii şi carnea sînt gătite pentru masă astfel încît să nu semene cu ceea ce sînt; filozofie îndulcită de poveşti, asemănătoare cu viţa-de-vie cultivată Jîngă mătrăgună, care produce un vin dătător de vise suave. Nu poţi trece din beznă la lumina soarelui, ci trebuie mai întîi să-ţi deprinzi ochii cu o lumină temperată. Pentru a povăţui şi a instrui, filozofii iau exemple din lucrurile adevărate; poeţii ţintesc spre acelaşi scop, imaginînd şi plăsmuind.[3] — In literatura latină, există la Lucreţiu, în poemul său, o cunoscută comparaţie referitoare la copiii cărora medicii, ca să-i facă să bea pelinul amar, *prius oraş pocula circum contingunt mellis dulci flavoque* ***liquore*.*** Ho-raţiu, în unele versuri din epistola către Pisoni, devenite proverbiale (pentru care cu siguranţă că s-a adresat izvorului grecesc, Neoptolem din Păros) oferă ambele concepţii {a artei-curtezană şi a artei-pedagog) cu al său: *Aut pro-*

[1] STRABON, *Geographica,* I, C. 2, §§ 3-9.

»E. MtlLLER, *Gesch. d. Th. d. K.,* I, pp. 57-85 (culegere de texte).

PLUTARH, *De aud, poltis,* l-4, 14. »

' *De rerum natura, I,* vv. 935 — 947.

*desse volunt aut delectare poetae... Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*[1]. Prin această concepție rolul poetului era confundat cu cel al oratorului, om practic şi el, vizînd efecte practice; ajungîndu-se astfel să se discute dacă Vir-giliu trebuia considerat poet sau orator *(Vergilius poeta an orator?)* Şi unuia şi altuia i-a fost atribuit triplul roî *dedelectare, movere, docere:* triadă destul de empirică, în orice caz, fiindcă se observă clar că *delectare* este aici un mijloc, iar *docere* e doar o parte din *movere:* a împinge spre bine şi, printre alte lucruri bune, şi spre realizarea instrucției. Şi despre orator şi despre poet s-a spus (amintindu-se, cu o semnificativă inocență metaforică, rolul lor de curtezană) că trebuie să se folosească de *seducțiile* formei.
Doctrina mistică, care consideră arta ca un mod special de a atinge beatitudinea, de a intra în legătură cu absolutul, cu binele suprem, cu esența ultimă a lucrurilor, apare numai în antichitatea tîrzie şi aproape la începutul evului mediu. Reprezentantul ei este întemeietorul şcolii neoplatonice, Plotin.
în mod ciudat, se obişnuieşte să se considere, în schimb, drept întemeietor şi şef al acestei orientări estetice, Pla-ton, care, tocmai de aceea a şi fost ridicat la rangul de *părinte al esteticii.* Dar cum se poate oare ca tocmai el, care a arătat atît de clar şi de energic motivele pentru care nu putea rezerva artei un loc printre formele înalte ale spiritului, să-i fi recunoscut apoi un rol foarte înalt, egal, daca nu superior rolului filozofiei? Evident, efuziunile entuziaste asupra frumosului care se pot citi în *Gorgias* şi *Fileb,* în *Fedru,* în *Banchetul* şi în alte dialoguri platonice, au dat naştere acestui echivoc, pe care e bine să-l risipim stabilind clar că frumosul despre care vorbeşte Platon nu are legătură cu arta, adică cu *frumosul artistic.*
Cercetarea semnificației şi conținutului ştiințific al cu-vîntului „frumos" nu putea să nu atragă curînd curiozitatea subtililor căutători şi eleganților vorbitori eleni. într-adevăr, îl găsim pe Socrate ocupat să discute despre artă într-una din conversațiile păstrate de Xenofon; şi îl
[1] *Ad Pisones,* vv. 333 — 343.

vedem oprindu-se pentru cîteva clipe la concluzia că frumosul este *ceea ce e potrivit şi corespunde scopului,* sau în altă parte, că este *ceea ce iubim*[1]. Şi Platon a cercetat acest gen de probleme şi a propus diferite soluții sau începuturi de soluții. Uneori el vorbeşte de un frumos care constă nu numai în corpuri, ci şi în legi, în acțiuni, în ştiințe; alteori pare că-l îmbină şi aproape îl contopeşte cu adevărul, cu binele şi cu divinul; cînd se întoarce la concepția socratică şi îl confundă cu utilul, cînd face deosebire între un frumos în sine (xaXâ xafr' aS-rot) şi un frumos relativ (7tpo? τι xaXdc); sau consideră că adevărata frumusețe constă în *plăcerea pură* (ττJSov}) xocxpdc) eliberată de orice umbră de durere şi o identifică cu măsura şi cu proporțiile *(z-aiorTf,* X«i JV(j.fASTp[a); sau consideră drept frumuseți în sine culorile şi sunetele.[2] O dată exclusă activitatea *mimetică* sau artistică, era imposibil să se găsească pentru frumos un domeniu independent; de aici, rătăcirea printre atîtea concepte diferite, în care abia, abia se poate vorbi de prevalenta ideii unei identificări a *frumosului* cu *binele.*
Nimic nu exprimă mai bine această nesiguranță decît dialogul (dacă nu al lui Platon, oricum platonic) *Hippias maior.* în acest dialog nu se caută a se afla care sînt lucrurile *frumoase,* ci ce este *frumosul;* adică ce anume face frumoasă nu numai o fecioară frumoasă, dar şi o iapă frumoasă, o liră frumoasă, o oală frumoasă cu două grațioase toarte de argilă. Hippias şi Socrate însuşi propun rînd pe rînd cele mai variate soluții, dar Socrate sftrşeşte prin a le respinge pe toate. „Ceea ce face frumoase lucrurile este aurul adăugat •ca ornament." Nu: aurul înfrumusețează numai atunci cînd e potrivit (upTicov): unei oale i se potriveşte mai degrabă o lingură de lemn decît una de aur. „Este frumos ceea ce nimănui nu-i poate părea urît." Dar nu e vorba despre *a părea:* este vorba de a defini ce este frumosul, fie că pare sau nu ca atare. *„Ceea ce se potriveşte* face ca lucrurile să pară frumoase." Dar în asemenea caz una e *ceea ce se potriveşte* (care le face să **pară** dar nu să **fie)** şi altceva este frumosul. „Frumosul este ceea ce duce la un scop, adică utilul '---'- —
[1] *Memorab.,* **III,** 8; IV, 6.
•Texte culese de MULLER, *op. cit.,* pp. 84 — **107.**


(i.ov)." Dar dacă ar fi aşa, atunci şi răul ar fi frumos fiindcă utilul duce şi la rău. „Frumosul este

*folositorul,* ceea ce duce la bine (LpeAi[i.ov)". Dar, în acest caz, ceea ce e bun n-ar fi frumos şi nici frumosul bun: căci cauza nu e efect şi efectul nu e cauză. „Frumosul este ceea ce delectează văzul şi auzul." Dar acest lucru nu ne convinge din trei consi-deraţiuni: prima, fiindcă sînt frumoase şi studiilefrumoase şi legile, care nu au nimic comun cu ochiul şi urechea; a doua, fiindcă nu vedem raţiunea de a restrînge frumosul la acele simţuri, excluzînd plăcerea de a mînca şi de a mirosi şi pe aceea oarte puternică, a contactelor sexuale; a treia, fiindcă dacă baza frumosului ar fi *văzul,* n-ar fi *auzul* şi dacă ar fi auzul, n-ar fi văzul; de unde se vede că ceea ce constituie frumosul nu poate să rezide în nici una din cele două calităţi. Iar întrebarea, repetată cu atîta insistenţă în decursul dialogului: *ce este frumosul? (xi* eon TO xocXov;) rămîne fără răspuns.[1]

Chiar şi scriitorii ulteriori au făcut cercetări asupra frumosului, şi există titlurile mai multor tratate asupra problemei, dar care s-au pierdut. Oscilant şi nesigur se arată a fi în această chestiune Aristotel, care, în referirile fugare pe care le face, cînd confundă frumosul cu binele, definindu-l drept ceea ce este totodată bun şi plăcut;[2] cînd observă că binele constă în acţiuni (ev 7ipdcei), iar frumosul şi în lucruri imobile (ev TOI? dbavyJTotO extră-gîndu-şi de aici argumente pentru a recomanda studiul matematicilor pentru a se determina caracterele frumosului, ordinea, simetria, delimitarea[3]; uneori îl vede în mărime şi ordine (ev fxsyeei *x⁰*-"* aei)[4]; alteori ajunge să-l considere, după cît se pare, cu totul *indefinibil.*[5] Antichitatea a stabilit chiar canoane ale lucrurilor frumoase, cum e cel ce poartă numele lui Policlet, asupra proporţiilor corpului omenesc. Iar despre frumuseţea corpurilor Cicero spunea că este *quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam*

*Hippias maior, passim.*
*Rhetorica,* I, 9.
*Metaphysica,* **XII,** 3.
*Poetica,* cap. 7.
DIOGENE LAERŢIU, V, **I,** 20.



*suavitate.*[1] Afirmaţii toate, care, chiar atunci cînd nu sînt simple observaţii empirice sau lămuriri şi substituiri verbale, se izbesc întotdeauna de dificultăţi de netrecut.

In orice caz, nu numai că în nici una dintre acestea conceptul de frumos, luat în complexitatea sa, nu este identificat cu cel de artă; dar uneori, chiar, arta şi frumuseţea, *mimesis* şi materia plăcută sau neplăcută a *mimesis*-ului sînt net deosebite. Aristotel notează în *Poetica* sa că în timp ce unele lucruri ne repugnă în realitate, ca, de exemplu, unele forme de animale demne de dispreţ sau cadavrele, ne face plăcere să vedem imaginile lor cît mai fidele *(tic,* sîxova? Ta? jiâXicTa Y)xpî(3coiiva; xaipopiev 9-supouvTSţ)[2]. Plutarh stăruie îndelung în a demonstra că operele de artă plac nu ca *frumoase,* ci ca *asemănătoare* (oîx «ţ xocAov aXX' wţ 6(ACHOV); el afirmă că dacă s-ar înfrumuseţa lucrurile care sînt urîte în natură, s-ar trăda ceea ce se potriveşte şi verosimilul (TO Tipercov xai. TO eîxoţ); şi susţine principiul că *una e frumosul şi altceva e imitarea frumoasă;* (oii y«p ecTTi xauTO TO xaX6v xaî TI (jueurat,). Ne plac picturile care înfăţişează fapte oribile, *Medeea ucigîndu-şi fiii* a lui Timomah, *Oreste ucigîndu-şi mama* a lui Teon, *Ulise simulînd nebunia* de Parrhasios; şi dacă în realitatea lor directă ne displac mugetul taurului, scîrţîitul unei maşinării, şuieratul vîntului şi zgomotul mării, toate acestea plăceau în schimb în Parmenon care imita la perfecţie taurul şi în Teodcr care ştia tot atît de bine să redea zgomotul maşinăriilor.[3] Chiar dacă anticii s-ar fi gîndit să facă legătura între frumos şi artă, exista gata făcută o legătură secundară şi parţială între cele două concepte, datorită categoriei de frumos *relativ,* deosebit de cel *absolut.* Dar acolo unde în scrierile criticilor literari producţiilor artistice li se aplică epitetul de xa,6v sau acela de *pulchrum* nu pare să fie mai mult decît o obişnuinţă de limbaj, aşa cum se observă din exemplul lui Plutarh privitor ia imitarea în *mod frumos* sau chiar din terminologia retorilor care numeau uneori eleganţa şi ornamen-

[1] *Tuscul, quaest,* IV, 13.
• *Poetica,* IV, 3.
» ***De*** *aud. poetis,* III.





tarea vorbirii, *frumuseţea* elocinţei (TO *hrtfi* ppdccr; xaXXoţ). Numai o dată cu Plotin (şi acest lucru trebuie bine pus în relief) cele două teritorii divizate se reunesc, iar *fru-* eeior *mosulşi arta se contopesc intr-un concept unic,* nu prin inter- îa piotin me(jJu] une; reduceri fericite a *echivocului* concept platonic asupra frumosului la conceptul *univoc* al artei, ci prin reabsorbirea a ceea ce este distinct în confuz, a *artei imitative* în aşa-zisul *frumos.* Şi se obţine astfel o concepţie cu totul nouă: frumosul şi

arta se contopesc acum într-o pasiune şi înălţare mistică a spiritului.

Frumuseţea, nota Plotin, este prin excelenţă în lucrurile vizibile, dar se află şi în cele ce se aud, cum sînt compoziţiile de cuvinte şi muzica, şi nu lipseşte nici din cele suprasensibile, cum sînt operele, îndatoririle îndeplinite, acţiunile, obiceiurile, ştiinţele şi virtuţile. Ce anume face frumoase deopotrivă lucrurile sensibile şi cele suprasensibile? *Nu simetria* părţilor între ele şi cu întregul, răspunde el ((7OfjizsTpta TWV fispcov Ttpoţ ocXXTJXoc *ya* 7ip6; TO 6Xov), şi nici coloritul (stfpoia) după una dintre definiţiile cele mai răspîndite la care ne-am referit mai sus amintind cuvintele lui Cicero; fiindcă există o proporţie a părţilor urîte şi există lucruri frumoase simple şi fără vreun raport oarecare de proporţie: una este deci simetria şi alta frumuseţea.[1] Frumos este ceea ce acceptăm ca lucru al propriei noastre naturi; urît, ceea ce ne repugnă ca fiind contrariul ei; iar afinitatea lucrurilor, frumoase cu sufletul nostru care le percepe, rezidă în Idee, care le produce şi pe une e şi pe cealaltă. Este frumos ceea ce are *formă;* e *urît info~-mul,* adică ceea ce, fiind capabil de formă, nu o ia şi nu este dominat în întregime de ea. Un corp frumos este astfel prin comuniunea lui (xoivomoc) cu divinul; frumuseţea este strălucirea în ea a divinului, a Ideii; iar materia este frumoasă nu atît prin ea însăşi, ci numai în măsura în care este iluminată de Idee. Lumina şi focul, ca cele mai apropiate de aceasta, ca cele mai spirituale dintre corpuri, răs-pîndesc frumosul asupra lucrurilor vizibile. Dar, pentru a percepe frumosul, sufletul trebuie să se purifice şi să facă

[1] *Ennead.,* **I, VI,** 1.



eficace forţa care-i este înnăscută, a Ideii. Moderaţia, tăria, prudenţa şi orice altă virtute, ce sînt altceva, după spusele oracolului, decît *purificare?* Astfel se deschide în suflet, în afara ochiului frumuseţii sensibile, un altul, care îi permite să contemple frumuseţea divină care coincide cu binele, condiţie supremă a beatitudinii.[1] In această contemplare intră arta, fiindcă frumuseţea, în lucrurile făcute de om, provine din minte. Să comparăm două stînci, puse una lingă alta: una brută şi necioplită, cealaltă transformată în statuia unui zeu sau a unui om, de exemplu, a unei Graţii sau a unei Muze, sau a unei fiinţe omeneşti în care arta a reunit multe frumuseţi particulare. Frumuseţea unei stînci, astfel configurată, nu constă în faptul că e piatră, ci în forma pe care arta a ştiut să i-o dea (7iapx TGO EÎSOU? O evyjxev ) TVY)); iar cînd forma îi este imprimată din plin, lucrul făurit e mai frumos decît oricare altul natural. De aceea a greşit cel care a dispreţuit artele ca fiind imitatoare ale naturii (Platon); în timp ce adevărul este, în primul rînd, eă natura însăşi imită ideea, apoi, că artele nu se mărginesc pur şi simplu să imite ceea ce ochii văd, ci se întorc la acele raţiuni sau idei din care derivă natura însăşi *(dx;* oux *KK'Xc, IO* 6pîfj.svov jj.i}i.o5vTai dcXX' *oMaipi-ouaiv* erei -rotit XOYOUC; *k* v rj cpuaiţ). De aceea, arta nu se mărgineşte la natură, ci adaugă frumuseţe acolo unde ea lipseşte în natură: Fidias nu l-a reprezentat pe Zeus fiindcă l-ar fi văzut, ci aşa cum ar apărea dacă ar voi să se dezvăluie ochilor muritorilor.[2] Frumuseţea lucrurilor naturale este arhetipul existent în suflet, singura sursă a oricărei frumuseţi naturale.[3]

Această poziţie a lui Plotin.şi a neoplatonismului este orientarea ?«-prima afirmare adevărată şi proprie a esteticii mistice, totef*' A*ls" sortită să aibă atîta succes în epoca modernă, cu precădere în prima jumătate a secolului al XlX-lea. Dar încercările privind adevărata estetică, ca ştiinţă a reprezentării, pornesc (lăsînd la o parte unele observaţii luminoase, dar accidentale care se găsesc chiar la Platon: de exemplu, faptul

[1] ***Ibid.,*** 2-9.
• ***Ibid.,*** **V, VIII, 1.**
• ***Ibid.,*** **2-3. «**



că poetul trebuie să ţească poveşti şi nu raţionamente, [ţ «XX' ouXoyou;)[1] propriu-zis de la Aristotel şi sînt cu totul independente de speculaţiile lui inconsistente şi sărace asupra frumosului. Nici Aristotel nu s-a împăcat cu condamnarea enunţată de Platon; e) a simţit (după cum, de altfel, Platon însuşi presimţise) că acea concluzie nu putea fi absolut adevărată şi că unul din aspectele problemei trebuie să fi fost trecut cu vederea. Şi căutînd la rîndul lui rezolvarea, se găsea în condiţii mai avantajoase decît marele său predecesor, întrucît depăşise deja obstacolul «are izvora din doctrina platonică a ideilor, ipostază de •concepte sau de abstracţiuni; ideile erau pentru el simple concepte, iar realitatea i se prezenta într-un mod mult mai viu, nu ca o diminuare a ideilor, ci ca sinteză a materiei şi formei. In doctrina sa filozofică

generală era deci mult mai uşor să se recunoască caracterul raţional *mimesis-um* şi să i se atribuie locul potrivit; şi, într-adevăr, lui Aristotel faptul că *mimesis-ul,* propriu omului prin natură, este contemplare sau activitate teoretică, i se dovedeşte a fi clar, în general; deşi uneori se pare că el uită acest lucru (ca, de pildă, acolo unde confundă imitaţia cu situaţia copiilor care, urmînd exemplul primit, învaţă primele cunoştinţe[2]); şi, deşi, sistemul lui, admiţînd ştiinţe practice şi activităţi poetice (care se deosebesc de cele practice în măsura în care lasă după ele un obiect material) tulbură la el considerarea fermă şi constantă a imitaţiei artistice şi a poeziei ca activitate teoretică. Dar, dacă este activitate teoretică, prin ce caracteristică se deosebeşte poezia de cunoaşterea *ştiinţifică* şi de cunoaşterea *istorică?* Iată modul în care a pus Aristotel, la începutul *Poeticii,* problema naturii artei, şi care era şi este singurul mod adevărat de a o pune; căci şi noi, modernii, ne întrebăm prin ce se deosebeşte arta de istorie şi de ştiinţă, şi ce este anume .această formă artistică despre care se poate spune că posedă caracterul ideal al ştiinţei şi caracterul concret şi individualitatea istoriei. Poezia, răspunde Aristotel, se deosebeşte de istorie pentru că, în timp ce aceasta se ocupă de

[1] *Fedon,* 4.
[1] *Poetica,* IV, 2.



lucruri întîmplate, (TO. Yv6[i.evx) poezia se ocupă de cele ce s-ar putea întîmpla (oîa av ys[volT]o) ' Ş' se deosebeşte de ştiinţă pentru că, deşi priveşte spre universal şi nu, aşa cum face istoria, spre particular (TX x[a]t xaaTov) îl priveşte nu în acelaşi fel cu ştiinţa, ci într-o anumită măsură, pe care filozoful o indică cu un *mai degrabă* (fAxXXov TOC xa-6Xou). Problema este deci de a stabili riguros ce înseamnă *posibil, mai degrabă* şi *particular In raport cu istoria.* Dar de îndată ce Aristotel încearcă să determine sensul acestor cuvinte se încurcă în contradicţii şi sofisme: şi acel anumit *universal* al poeziei, care este *posibilul,* pare să se identifice, la el, cu universalul ştiinţific sau cu adevărul istoric, cu verosimilul sau cu necesitatea (râ xa-ra TO sfocoţ *v ib.* ăvayxaîov), iar particularul istoriei nu e lămurit altfel decît prin exemplificări: „ceea ce Alcibiade a făcut şi ce i s-a întîmplat".[1] De fapt, Aristotel, deşi pornise bine spre a descoperi fantasticul pur, propriu poeziei, se opreşte la jumătatea drumului, nehotărît şi perplex. Şi de aceea uneori consideră că adevărul imitării stă într-o anumită învăţare şi alcătuire de silogisme care are loc în faţa imitaţiilor şi prin care se recunoaşte că „aceasta este cutare", că o copie corespunde originalului[2]; alteori (şi e mai rău), pier-zînd grăunţii de adevăr pe care i-a găsit şi uitînd că poezia are drept conţinut posibilul, admite nu numai că ea poate reproduce şi *imposibilul* (TO âSuvarov), ba chiar absurdul (TO aTO7rov) dat fiindcă şi unul şi altul sînt *credibile* şi nu dăunează scopului artei, dar că trebuie de-a dreptul preferat imposibilul verosimil posibilului incredibil.[3] Avînd dea face chiar cu imposibilul şi cu absurdul, arta nu va fi deci nimic raţional, ci, de acord cu teoria platonică, va fi imitaţie a aparenţei în care zăboveşte pura senzualitate;adică ceea ce ţine de plăcere. Concluzie la care Aristotel nu ajunge, fiindcă el nu ajunge, în această direcţie, la nici o concluzie clară şi precisă; deşi ea face parte dintre cele pe care ar putea să le tragă sau cel puţin din cele pe care nu reuşeşte-să le excludă. Ceea ce arată că el nu şi-a îndeplinit obligaţia

Poeita, IX, l-4. *'Ibid.,* IV, 4-5.
• *lbid,,* XXIV-XXV. ♦





asumată în mod tacit şi că, deşi a reexaminat după Platon problema cu o uimitoare ascuţime, nu a reuşit să dărîme cu adevărat definiţia platonică, substituindu-i una proprie, solid alcătuită.
fm?ta[e]ţ?e[Ul]şi de [D]a[r] domeniul de cercetare abordat de Arisţotel a fost în
tantazie după general trecut cu vederea în antichitate; însăşi *Poetica* aris-
Arlstotel. Filo- J ._,. „ w p. „ ,. ' . [y] „. ., ,"
strat toteiica nu pare sa 11 avut o raspindire şi o eficacitate di-
rectă. Psihologia antică cunoştea imaginaţia sau fantazia ca o facultate de mijloc între simţ şi intelect, dar numai ca o conservatoare şi reproducătoare de impresii senzuale şi mediatoare a conceptelor spre simţuri, iar nu propriu-zis ca o activitate producătoare autonomă. Rareori, şi cu puţin folos, această

facultate a fost pusă în legătură cu problema artei. Unii istorici ai esteticii acordă o deosebită importanță unor pasaje din *Viața lui Apollonios din Tyana* a bă-trînului Filostrat, în care cred că pot observa o corectare a teoriei imitației, a *mimesis-nhii* şi prima afirmare în lume a ştiinței conceptului *de creație imaginativă.* Fidias şi Pra-xitele (se spune în acele pasaje) nu au avut nevoie să se urce în cer şi să-i vadă pe zei ca să-i poată înfățişa în operele lor, cum ar fi fost necesar după teoria imitației. Fantazia, fără nici o nevoie de modele, i-a pus în situația de a face ceea ce au făcut: fantazia, operatoare mai înțeleaptă decît simpla imitație (cpocvraoia... aocpcorepa [AI(XT; Syjjjnoupyoț) şi care dă formă nu numai, ca cealaltă, la ceea ce a fost văzut, ci şi la ceea ce nu s-a mai văzut, imaginîndu-l după exemplul lucrurilor existente şi creînd în acest fel diferiți Iupiteri şi Minerve.[1] Numai că fantazia despre care se vorbeşte în acest pasaj din Filostrat nu e diferită de conceptul aristotelic de *mimesis,* care, după cum s-a arătat, se referea nu numai la lucrurile reale, ci şi, mai ales, la cele posibile. Şi nu observase oare chiar Socrate (în dialogul cu pictorul Parrhasios, păstrat de Xenofon) că pictorii lucrează culegînd din diferite corpuri atît cît le trebuie ca să formeze figurile lor? (sx TOXXSV cruvdcYovTS? TOC e ixaCTTou xaXXitrra)[2]. Şi anecdota despre Zeuxis, care, ca să-şi picteze Elena, ar fi luat ce era mai bun de la alte cinci fete

[1] *Apoll. vita,* VI, 10. [1] *Memorab.,* III, 10.



din Crotona, şi alte anecdote cu intenții asemănătoare, nu erau oare destul de răspîndite în antichitate? Iar Cicero nu arătase cu elocvență, cu cîteva secole înainte de Filostrat, cum Fidias, sculptîndu-l pe Iupiter, nu copiase nici un lucru real, ci-şi fixase privirea asupra unei *species pulcri-tudinis eximia quaedam,* care exista în sufletul său şi după care-şi călăuzea arta şi mîna?[1] Nu se pcate spune nici că Filostrat i-ar fi deschis calea lui Plotin, pentru care imaginația superioară sau intelectivă (VOYJTTJ), sau ochiul frumosului suprasensibil, atunci cînd nu e o nouă denumire a conceptului vag de *mimesis,* e intuiție mistică.

Lipsa de determinare a conceptului de *mimesis* a atins apogeul la acei scriitori care i-au dat semnificația generică de activitate oarecare avînd ca obiect natura, folosind fraza aristotelică pentru a afirma că *Omnis ars naturae imi-tatis est,*[2] sau spunînd, ca pictorul Eupompius, în chip de reproş adresat imitatorilor servili, că *natura est imitanda, non artifex*.* Şi atunci cînd unii au vrut să iasă din această lipsă de determinare, ei nu au reuşit altcumva decît con-cepînd activitatea de imitare ca producătoare practică de duplicate ale obiectelor naturale: eroare născută în sînul artelor picturale şi plastice şi contra căreia înțelegeau să lupte poate Filostrat şi alți susținători ai fantaziei.

O strînsă legătură cu cercetarea naturii artei aveau speculațiile speculațiile asupra limbajului, începute deja de sofişti, ş»»»r alim pentru care devine obiect de uimire faptul că prin intermediul sunetelor s-ar putea reda culori sau lucruri care nu se aud, *vorbirea* devenind astfel la ei o *problemă.** S-a discutat atunci dacă limbajul exista prin *natură* ((pîxrei) sau prin *convenție* (VOJJLW). Prin „natură" se înțelegea uneori necesitatea mentală, iar prin „convenție", ceea ce noi am numi purul fapt natural, mecanism psihologic sau senzualism; in această semnificație a termenilor limbajul ar fi fost mai bine denumit puasi decît v6xcp. Dar deosebirea se referea altădată la întrebarea dacă limbajul răspunde adevă-

[1] *Orator ad Brutum,* 2.
[1] De pildă, la SENECA, *Epist.,* 65.
"PLINIUS, *Nat. hist.,* XXXIV, 19.
′GORGIAS, in De *Xenof., Zen,şiGorg.* (In ARISTOTEL, ed. Didot), 5 —0.



rului obiectiv sau logic şi raporturilor reale dintre lucruri (oporqț xwv 6vo[i.aT«v); iar în acest caz ar părea că sînt mai aproape de adevăr cei care-l considerau, în raport cu adevărul logic, convențional sau arbitrar: vojzco sau 9-eaet. şi nu «ptiaet. Era vorba deci de două chestiuni deosebite; şi una şi cealaltă au fost agitate în mod confuz şi echivoc şi îşi află monumentul în obscurul dialog *Cratil* al lui Platon, care pare a ezita între soluții diferite. Nici afirmația întîl-nită mai tîrziu, după care cuvîntul ar fi *semn* (cry)(j.efov) al gîndirii nu rezolva nimic, fiindcă rămînea totuşi de explicat în ce mod trebuia să se înțeleagă semnul, dacă el este puasi sau VOJAW. Aristotel, care considera cuvintele drept imitații [xi[i.[xaTa) în acelaşi fel ca poezia[1], a făcut o observație capitală: în afara propozițiilor *enunțiative,* care exprimă adevărul şi falsul (logic), există altele care nu exprimă nici adevărul, nici falsul (logic), de exemplu, expresiile aspirațiilor şi dorințelor *[zbyj])* şi °are sînt, de aceea, nu de competența expunerii logice, ci a celei poetice şi retorice.[2] Într-alt loc, el ajunge chiar să afirme contra lui Bri-son (care spusese că un lucru josnic rămîne ca atare indiferent de cuvîntul care l-ar desemna), că lucrurile josnice se pot exprima şi prin cuvinte care să le facă să ne sară în ochi în toată cruzimea lor, şi prin

altele care să le acopere cu un văl.[3] Toate acestea ar fi putut duce la separarea facultății lingvistice de cea propriu-zis logică şi la considerarea ei într-o unitate cu facultatea poetică şi artistică; dar şi aici strădania a rămas la jumătate. Logica aristotelică a dobîndit un caracter verbal şi formalist, care, întărit şi mai mult apoi, a reuşit să fie un obstacol în deosebirea dintre cele două forme teoretice. Totuşi, Epicur afirma că diversitatea dintre numele care desemnează unul şi acelaşi lucru la diferite popoare ar deriva nu dintr-o convenție sau o voință arbitrară, ci din faptul că impresiile produse de lucruri la fiecare popor sînt ele însele diferite.[4] Iar stoicii, deşi legaseră limbajul de minte (Siavoia) şi nu de ima-

[1] *Rhet.,* III, 1.
* *De interpret.* IV.
* *Rhet.,* III, 2.
* *Diog. Laer.,* X, 75. '" *f " *



ginație, au avut, după cit se pare, cunoştință de natura nonlogică a limbajului şi au interpus între gîndire şi sunet *un anume ce,* indicat de cuvîntul XEXTOV la greci, de *effatum* sau de *dicibile* la latini. Dar nu e sigur ce anume înțelegeau de fapt prin asta, şi dacă prin conceptul acesta vag urmăreau să deosebească reprezentarea lingvistică de conceptul abstract (ceea ce i-ar apropia de doctrinele moderne) sau, mai degrabă, să separe semnificația de sunet,[1] în general. Nici un alt grăunte de adevăr nu se poate culege din scriitorii antici. în antichitate, în ciuda unor tentative răzlețe, au rămas cu neputință de realizat o *gramatică filozofică* ca şi o *poetică filozofică.*



• STEINTHAL, *Gesch. d. Sprachv.* I, pp. 228-290,293, 296-291.





# II

## IDEILE ESTETICE ÎN EVUL MEDIU ŞI ÎN RENAŞTERE

Aproape toate direcțiile esteticii antice au fost continuate prin tradiție sau au reapărut printr-o geneză spontană în secolele evului mediu. A continuat misticismul neoplatonic, păstrat în cunoscutele compilații alcătuite în secolul al V-lea sub numele lui Dionisie Areopagitul *{De coelesti hierarchia, De ecclesiastica hierarckia, De divinis nominibus* etc), în traducerile acestora făcute de Scot din Eriugena şi în prelucrările acestora făcute de evreii spanioli (Avicebron). Dumnezeul creştin a luat locul binelui suprem sau al Ideii; Dumnezeu, înțelepciune, bunătate, frumusețe supremă, izvor al frumuseților naturale, care sînt scara spre contemplarea creatorului. Numai că aceste speculații s-au înstrăinat şi s-au îndepărtat tot mai mult de considerarea artei, cu care Plotin le îmbinase; iar despre frumusețe s-au repetat adesea definițiile grăbite ale lui Cicero şi ale altor scriitori antici. Augustin o definea în genere ca unitate *(omnis pulcritudinis forma unitas est),* iar frumusețea corpului drept *congruentia partium cum quadam coloris suavitate;* într-o carte a lui, care s-a pierdut, *De pulcro et apto,* reapărea, după cum se observă chiar din titlu, vechea deosebire dintre frumosul în sine şi un frumos relativ, *quoniam apte accommodaretur alicui;* în altă parte, aminteşte că se spune despre o imagine că e frumoasă, *si perfecte implet illud cuius imago est, et coaequator ei.*[1] Puțin diferit, Toma d'Aquino cerea trei lucruri frumuseții: integritate sau perfeițiune, proporția necesară şi claritatea; distingea, pe urmele lui Aristotel, frumosul de bun, definind pe primul drept ceea ce place în simpla contemplare *(pulcrum... id cuius ipsa apprehensio placet);* se referea şi la frumuseții lucrurilor urîte bine imitate şi aplica doctrina imitării frumuseții celei de a doua persoană a Sfintei Treimi *(in quantuig est imago expressa Patris)*[2]. Dacă am vrea să găsim referiri la o concepție hedonistă asupra artei, am putea să le descoperim, cu puțină bunăvoință, în unele spuse ale trubadurilor şi jonglerilor. Chiar rigorismul estetic, negarea totală a artei în favoarea religiei sau ştiinței divine şi umane se manifestă, la începutul evului mediu, la Tertulian şi la unii Părinți ai bisericii; iar la sfîrşitul acestuia, la cîte un spirit grosolan scolastic, ca de pildă, la Cecco d'Ascoli, care declara contra lui Dante „Las bazaconiile şi mă întorc la adevăr, Poveştile mi-au fost întotdeauna duşmane" ; iar mai tîrziu, le întîlnim la retrogradul Savonarola. Dar asupra tuturor celorlalte s-a impus acea teorie *narcotică* a artei moraliste sau pedagogice, care contribuise deja la adormirea îndoielii şi a

cercetării estetice în antichitate şi care se potrivea atît de bine vremurilor de relativă decadenţă a culturii. Cu atît mai mult, cu **cit** această teorie era în concordanţă cu ideile morale şi religioase ale evului mediu şi oferea o justificare nu numai artei noi de inspiraţie creştină, ci şi operelor de artă clasică şi păgînă care supravieţuiseră. Mijlocul de salvare pentru acestea din urmă a fost, din nou, ermeneutica alegorică, al cărei monument bizar îl constituie *De continentia vergiliana* a lui Fulgentius din secolul al Vl-lea, carte care a făcut ca Virgiliu să fie acceptat de evul mediu şi i-a netezit calea spre marea reputaţie la care trebuia să ajungă ca „înţelept păgîn care a ştiut totul". Chiar John din Salisbury spune despre poetul roman

[1] *Confess.,* IV, cap. 13;]-De *trinitate,* VI, cap. 10; Epist., 3, 18; *De civitate Dei,* XXII, cap. 19 (ta *Opera, eâ.* Mmirini, Paris, 1679-l690, voi. I, II, VlT, VIII).

[1] *Summa theol., [a]* Prim., quaest, 39, art. 8 ; l[a] Sec, qaaest , 27, art I (El. Migne, I, col. 794 — 795; II, col. 219).





că *sub imagine fahularum totius philosophiae exprimit veri-tatem.*[1] Procedeul interpretării a fost fixat în doctrina celor *patru semnificaţii:* literală, alegorică, morală şi anagogică pe care Dante le-a aplicat apoi poeziei în limba italiană. S-ar putea uşor acumula citate din scriitorii medievali repetînd pe toate tonurile teoria artei care insuflă omului adevărurile moralei şi ale credinţei şi îndeamnă inimile la pietatea creştină; începîndNcu faimoasele versuri ale lui Teodulf: *in quorum dictis* (adică, în spusele poeţilor) *quam-quam sint frivola multa, Plurima sub falso tegmine vera latent* şi mergînd pînă la doctrinele şi sentinţele marilor noştri Dante sau Boccaccio. Pentru Dante, poezia *nihil aliud est quam fictio rethorica in musicaque posita*[2]. „Sub veşmîntul unei figuri sau culori retorice" poetul trebuie să aibă în minte un „raţionament" atunci cînd face versuri şi ar fi pentru el o mare ruşine dacă „apoi, întrebat, n-ar şti să-şi dezbrace cuvintele de veşmîntul acesta, în aşa chip încît ele să aibă un înţeles adevărat".[3] Cititorii se opresc uneori numai la veşmîntul exterior; şi aceasta poate fi suficient numai pentru cei care, ca vulgul, nu reuşesc să pătrundă sensul ascuns. Vulgului, care nu-i înţelege „raţiunea", poezia îi va spune, aşa cum se încheie o cantona dantescă „Luaţi seama cel puţin cît sînt de frumoasă": dacă nu ştiţi să vă instruiţi, bucuraţi-vă cel puţin de mine ca de un lucru plăcut. într-adevăr, multora în poezie „le va place *frumuseţea* mai mult decît *bunătatea";* dacă nu îi ajută comentariile de felul celor din *Convivio,* „lumină care va face să apară limpede orice culoare a gîndirii lor"[4]. Poezia era o *ştiinţă veselă,* un *fingimiento* (scria, printre alţii, poetul spaniol, marchizul de Santillana) *de cosaş utiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compu-estas, distinguidas e scandidas, por cierto cuento, peso e medida.*[5]

[1] COMPARETTI, *Virg. nel medio evo,* voi. I, *passim. 'De vulg. eloqu.* (Ed. Rajna), i, II, cap. 4.

• Vila *nuova,* cap. 25. [4] *Convivio,* I, 1.

* *Prohernio al Condestable de Portugal,* 1445 — 1449 (In *Obras,* ed. Amador de los Rios, 1852), §3.



N-ar fi deci exact să spunem că evul mediu a identificat pur şi simplu arta cu filozofia sau cu teologia. El a deosebit chiar categoric pe una de cealaltă, definind arta şi poezia, ca Dante, cutermenii *de fictio rethorica,* de „figură" şi „culoare retorică", de „veşmînt", de „frumuseţe", sau, «a în cuvintele lui Santillana, de *fingimiento* şi *fermosa cobertura.* Falsitate plăcută, pe care o justificau din punct de vedere practic; aproape aşa cum în căsătorie se justifica şi se sfinţea împerecherea sexuală şi dragostea. Ceea ce nu excludea, ba chiar implica, faptul că în adîncul teoriei exista mereu convingerea că starea de perfecţiune era celibatul, adică ştiinţa pură, lipsită de artă.

Singură tradiţia critică şi ştiinţifică nu a avut repre-zentanţi propriu-zişi. Însăşi *Poetica* aristotelică abia era cunoscută, sau mai degrabă prost cunoscută, într-o tradu-cere latină pe care a făcut-o nu mai devreme de 1256 un german cu numele de Hermann pe baza parafrazării sau comentariului lui Averroes. Dintre cercetările medievale asupra limbajului cea mai bună este, poate, cea cuprinsă în *De vulgari eloquentia,* unde cuvîntul este considerat tot ca semn *{raţionale signum et sensuale... natura sensuale quidem, in quantum sonus est, raţionale vero in quantum aliquid segnificare videtur ad placitum*[1]*).* Şi totuşi, studiul facultăţii lingvistice, expresive, estetice ar fi găsit o bună ocazie şi un pretext în disputa seculară dintre nominalism şi realism, care nu putea să nu atingă în vreun fel relaţiile dintre verb şi carne, dintre gîndire şi cuvînt. Duns Scot a scris un tratat *De modis significandi seu* (adaosul aparţine, poate, editorilor)*grammatica speculativa*[2]*.* Abelard definise senzaţia drept o *confusa conceptio,* iar *imaginatio* drept facultatea conservatoare a senzaţiilor: *intelectio* face discursiv ceea ce în stadiul precedent este intuitiv, iar perfecţiunea cunoaşterii se obţine în ultimă instanţă în cunoaşterea intuitivă a discursivului. Acelaşi relief dat cunoaşterii intuitive, percepţiei individualului, lui *species*

*specialissima,* se regăseşte la Duns Scot, împreună cu denumirile seriale

[1] *De vulg. eloq.,* I, 3.

• Retipărită de curind sub Îngrijirea părintelui M. FERNANDEZ GARClA la Glaras Aquas (Quaracchi), 1902.



ale cunoştinţelor ca: *confusae, indistincte* şi *distinctae:*[1] terminologie pe care o vom vedea apărînd încă o dată, şi plină de grele consecinţe, la începuturile esteticii moderne. S-ar putea afirma că doctrinele şi opiniile literare şi artistice ale evului mediu, în afară de cîteva mici excepţii, au valoare mai degrabă pentru istoria culturii decît pentru istoria generală a ştiinţei. Observaţie care ar trebui repetată în ceea ce priveşte Renaşterea, întrucît nici ea nu depăşeşte cercul ideilor antichităţii. Creşte cultura; se măreşte numărul celor care participă la ea, se studiază izvoarele originale, se traduc şi se comentează scriitorii antici; se scriu, şi încep să se tipărească multe tratate asupra poeziei şi artelor, gramatici, retorici, dialoguri şi disertaţii asupra frumosului: proporţiile s-au mărit, lumea s-a făcut mai mare; dar idei fundamental noi, în domeniul ştiinţei estetice, nu apar încă. Tradiţia mistică este reîmprospătată şi reîntărită de cultul reînnoit al lui Platon: Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Cattani, Leon Battista Al-berti ,în secelul al XV-lea şi Pietro Bembo, Mario Equicola, Gastiglione, Nobili, Betussi şi foarte mulţi alţii, în secolul următor au scris asupra frumosului şi asupra dragostei. Printre cele mai remarcabile produse de acest gen, încrucişare de curente medievale şi clasice, se află cartea *Dia-logi di Amore* (1535) scrisă în italiană de evreul spaniol Leone Ebreo, tradusă în toate limbile culte de atunci.[2] Cele trei părţi în care e împărţită tratează despre natura şi esenţa, universalitatea şi originea dragostei; arătîndu-se că orice lucru frumos e bun, dar nu orice lucru bun e frumos; că frumuseţea este graţia care, delectînd sufletul, îl împinge spre iubire; şi că cunoaşterea frumuseţilor inferioare duce spre cele superioare şi spirituale. Acestor afirmaţii şi efuziuni şi altora asemănătoare din care este alcătuită cartea, autorul le-a dat numele de „Filografie". Lucrarea lui Equicola[3] este şi ea interesantă fiindcă conţine ştiri istorice despre cei care au scris înaintea lui asupra



aceluiaşi subiect. Aceeaşi concepţie a fost versificată şi suspinată de petrarchişti în sonete şi canţone; pe cînd alţii, rebeli şi glumeţi, o luau în derîdere în comedii, capitole şi parodii de tot felul. Cîte un matematician, vreun nou Pitagora, se apuca să determine frumuseţea în raporturi exacte: astfel, prietenul lui Leonardo, Luca Paciolo în *De divina proportione* (1509), în care punea în evidenţă pretinsa lege estetică a *secţiunii de aur.*[1] Alături de noii Pitagora, n-au lipsit noii adepţi ai canonului lui Policlet, adică ai frumuseţii figurii omeneşti, mai ales a celei feminine, cum au fost Firenzuola, Franco, Luigini, Dolce. Un canon empiric a fixat, pentru pictură în general, Michel-angelo, arătînd că respectarea unui anumit raport aritmetic este mijlocul de a da mişcare şi graţie figurilor.[3] Alţii cercetau simbolica sau *semnificaţia* culorilor, ca Fulvio Pel-legrino Morato. Platonicii considerau de obicei că frumuseţea stă în suflet: aristotelicii o vedeau mai degrabă în calităţile fizice. în *De pulcro et amore,* averroistul Agostino Nifo, printre multe pălăvrăgeli şi observaţii neconcludente, demonstra existenţa frumosului în natură prin descrierea splendidului corp al Ioanei de Aragon, prinţesă de Tagliacozzo, căreia îi e dedicată cartea.[3] Tor-quato Tasso, în *Minturno*[i], imita incertitudinile din *Hip-pias* al lui Platon, nu fără să folosească totodată pe larg speculaţiile lui Plotin. O importanţă mai mare are un capitol din *Poetica* lui Tommaso Campanella, unde frumosul este considerat drept *signum boni,* iar urîtul drept *signum mali;* prin bun înţelegîndu-se cele trei lucruri primare, Puterea, înţelepciunea, Dragostea. Oricît era Campanella legat încă de ideea platonică a frumosului, conceptul de semn sau simbol, introdus de el aici, reprezintă un progres. Prin el ajungea să observe că lucrurile materiale sau faptele exterioare nu sînt prin ele însele nici frumoase, nici urîte. „Mandricardo spuse că sînt frumoase rănile din

[1] WINDELBAND, *Gesch. â. Phil.',* pp. 251, 270; DE "WULF, *Philos. mediev.,* LOUVAIN, 1900, pp. 317 — 320.
• *Dialogi di Amore,* composti per LEONE, medico... Roma, 1535.
* *Libro de natura d'amore,* Venezia, 1535 (Ven. 1563).
[1] *De divina proportione,* Venezia, 1509.
' G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, sculturaed architettura,* Milano, 1585, I, I, pp. 22-23.
• AUG. NIPHI, *De pulcro et amore,* Roma, 1529.
* II *Minturno o vero de la bellezza* (in Dialoghi, ed. Guasti, voi. III).

corpurile prietenilor săi mauri, fiindcă erau mari şi arătau marea forță a lui Orlando care-i rănise; iar sfîntul Augustin numeşte frumoase jupuiturile şi loviturile de pe corpul sfîntului Vincențiu, fiindcă arătau răbdarea lui; dar ele erau urîte, din contră, ca semne ale cruzimii tiranului Dati-anus şi a călăilor. Frumos este să mori luptînd, a spus Virgiliu, fiindcă e semn de suflet mare. Frumos îi pare amantului cățeluşul iubitei sale şi frumoase spun medicii că sînt urina şi fecalele cînd arata o sănătate bună. Orice lucru este totodată frumos şi urît" *(quapropter nihil estquod non sitpulcrum simul et turpe)*[1]. în atare observații nu mai găsim doar o exaltare mistică la rece, ci un început de analiză şi c recunoaştere acaracteruîui ideal al acelor categorii. Nimic nu poate dovedi mai bine că Renaşterea n-a depăşit limitele gîndirii estetice a antichității, decît faptul că, în ciuda cunoaşterii renăscute a *Poeticii* lui Aristotel şi a numeroaselor lucrări al căror obiect a fost, teoria pedagogică a artei nu numai că a persistat şi a triumfat, dar a fost de-a dreptul transplantată în miezul textului aristotelic, unde comentatorii au citit-o de obicei cu o siguranță pe care noi ne străduim astăzi s-o regăsim. Desigur, cîte unii, ca Robortelli (1548) sau Castelvetro (1570) se opreau la soluția hedonistă pură, punînd ca scop artei simpla delectare: poezia, zice Castelvetro, „a fost făcută numai pentru a delecta şi a recrea sufletele mulțimii vulgare şi ale poporului de rînd".[2] Alții, după cum vom vedea, au ştiut să se elibereze şi de desfătare şi de scopul didactic. Dar cei mai mulți, ca Segni, Maggio, Vettori[3], erau pentru formula *docere delectando.* Scaliger (1561) declara că *mi-mesis* sau imitația este *finis medius ad Uium ultimum qui est docendi cum delectatione;* şi considerîndu-se din acest punct de vedere cu totul de acord cu Aristotel, continua: *docet affectus po'e'ta per actiones, ut bonos amplectamur atque*
[1] *Ration, philos,* P. IV, *Poeticor.* (Paris, 1638), art. VII.
FR. ROBORTELLI, *In librum Arisi. d. A. Poet. explicationes,* iirenze, 1548[2]; LUD. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotile vulgarizzata ed esposta,* 1570 (Basilea, 1576), P. I, partea IV, pp. 29 — 30.
» BERN. SEGNI, *Rettor. e poet. trad.,* Fvrenze, 1549; VINC. MADII, *In ArUtotelis... explanationes,* 1550; PETRI VICTORII, *Commentar.,* F.irenze, 1560.

*imitemur ad agendum, mâlos aspernemur ad obstinendum*[1]. Piccolomini (1575) observa că „nu e de crezut în nici un fel că atîția poeți excelenți antici şi moderni să fi depus atîta muncă şi străduință în această foarte nobilă însuşire dacă n-ar fi ştiut şi considerat că aduc prin intermediul ei un folos vieții omeneşti" ; şi dacă, „nu s-ar fi gîndit că exemplele celor pe care, prin imaginile şi chipurile înaltelor lor virtuți şi josnicelor lor vicii, ei i-au înfățişat în imitațiile lor, nu aveau să ne instruiască, să ne învețe şi să ne educe"[2]. „Adevărul îndulcit cu versuri plăcute", care ademeneşte pe cei mai îndărătnici şi îi convinge (Tasso)[3], împreună cu comparația adăugată, luată de la Lucrețiu, este concepția pe care o repetă şi CampaneHa, după care poezia este *Rhetorica quaedam figurata, quasi magica, quae exempla ministrat ad suadendum bonum et dissuadendum malum delectabiliter iis qui semplici verum et bonum audire nolunt, aut non possunt aut nesciunt.*[i] Reapăreau astfel paralele între poezie şi oratorie, care, după Segni (1548), se deosebesc numai fiindcă prima este de un grad mai înalt: „deoarece imitația, reprezentîndu-se în act prin intermediul poeziei, cuvintele alese, mărețe, metaforele, imaginile şi întreaga vorbire figurată care se observă în ea mai mult decît în arta oratorică, în plus de aceasta numărul cerut în vers, subiectele despre care este vorba, care conțin lucruri mărețe cît şi plăcute, o fac să apară foarte frumoasă şi demnă de a ne minuna de ea mai mult".[5] „Subordonate-politicii şi depinzînd de ea (scria Tassoni în 1620), repetînd opinii comune) sînt trei arte foarte nobile, istoria, poetica şi oratoria, prima dintre ele priveşte instruirea

principilor şi seniorilor, a doua, instruirea poporului, iar a treia instruirea celor care veghează asupra intereselor publice sau apără pe cele private în justiţie."[6]



[1] *Poetica,* 1561 (ed. a III-a, 1586), I, 1; VII, 3.
[1] *Annotazioni nel libro della Poetica,* Venezia, 15 75, proemio.
' *Gerus,* lib. I, 3.
[4] *Poetica,* I, 1.
[6] *Poetica trad.,* pref. '
• *Pensieri diverşi,* X, 18.



Conform acestor concepte, *catharsis-ului* tragic i se atribuia de obicei scopul de a arăta instabilitatea soartei, sau de a înspăimînta prin exemplu, sau de a afirma triumful justiţiei, sau de a face ca spectatorii, graţie obişnuinţei de a suferi, să devină insensibili faţă de loviturile soartei nemiloase. Teoria pedagogică, reîmprospătată astfel şi susţinută de autoritatea anticilor, a fost difuzată, împreună cu întregul complex de doctrine poetice italiene ale Renaşterii, în Franţa, Spania, Anglia şi Germania. Cu totul pătrunşi de ea sînt scriitorii francezi din vremea lui Ludovic al XlV-lea; *cette science agreable qui mele la gravite des preceptes avec la douceur du langage,* numeşte La Menar-diere (1640) poezia; nu deosebit de Le Bossu'(1675) pentru care *le premier but du poete est d"instruire*[1], aşa cum ne învăţa Homer, despre care se spune că a scris, pentru principi şi pentru popor, două plăcute manuale didactice cu subiecte militare şi politice: *Iliada* şi *Odiseea.*

naşterii"[31] Re" e drept cuvînt, deci, unei atare teorii pedagogice i
s-a zis de comun acord de către criticii moderni, prin anto-nomazie, *Poetica Renaşterii;* aceasta nu înseamnă că ea ar fi apărut pentru prima oară în secolul al XV-lea sau al XVI-lea, ci că în această epocă a fost în mod preponderent şi general acceptată. Ba chiar, se va putea observa, aşa cum cumultă ascuţime a observat cineva[3], că, pe drept cuvînt, Renaşterea nu distingea între genurile poeziei pe cel *didactic,* fiindcă, pentru ea, orice poezie era *didactică.* Dar Renaşterea nu a fost cu adevărat astfel decît atunci cînd şi acolo unde ea a continuat opera spirituală întreruptă a antichităţii; iar, în acest sens, ar fi fost mai just, poate, să se considere că poetica ei, sau, mai bine zis, importanţa poeticii ei rezidă nu atît în repetarea teoriei pedagogice a antichităţii şi a evului mediu, cît în reluarea care s-a produs totuşi a discuţiilor asupra *posibilului,* asupra *verosimilului (elxoc,)* aristotelic, asupra *motivelor condamnării lui de către Platon* şi asupra procedeelor artistului care *creează imaginînd.*

**LA MgNARDIERE,** *Pottique,* **Paris, 1640;** LE BOSSU, *Trăite* ***du poeme ipique,*** **Paris, 1675.**
[1]**BORINSKI,** ***Poet. d.*** *Renais.,* **p.** 26.



In astfel de controverse constă contribuţia eficace pe controverse a-
**w v i i«i j-x- •' «x j- v •• snpra univer-**
care aceasta epoca a adus-o, nu atit erudiţiei, cit iormam „aiului şi ««« ştiinţei estetice. Prin opera interpreţilor şi comentatorilor artăj""""[1] "* îuiAristotel şi a noilor autori de poetici, mai ales italieni, s-a pregătit şi s-a fertilizat terenul, ba chiar s-a îmbogăţit cu unele seminţe noi, care trebuiau apoi să germineze şi să devină un arbust viguros. Studierea lui Platon a contribuit şi ea, nu puţin, la retrezirea atenţiei asupra funcţiei ideii,'sau a universalului, în poezie. Ce importanţă avea faptul că poezia trebuie să aibă drept ţintă *universalul,* iar istoria *particularul?* Care este semnificaţia propoziţiei după care poezia trebuie să fie creată conform *verosimilului?* In ce oare consta acea *anumită idee,* despre care Rafael zicea că trebuie urmată în pictură?

Printre primii care şi-au pus în mod serios aceste între- Fracastoro bări a fost GiroîamoFracastoro, în dialogul *Naugeriussive de Poetica* (1555). El respinge cu dispreţ teza după care scopul poeziei ar fi desfătarea: departe de noi (exclamă el) o atît de proastă părere despre poeţi, cărora anticii le-au spus inventatori ai tuturor artelor bune. Nu-i pare acceptabil nici scopul instruirii, care nu intră în sarcina poeziei, ci a altor facultăţi, cum sînt geografia, istoria, agronomia, filozofia. Poetului îi revine funcţia de a reprezenta sau de a imita; şi el se deosebeşte de istoric nu atît în privinţa materiei, cît a modului de a o reprezenta. Ceilalţi imită

singularul; poetul, universalul: ceilalți sînt ca pictorii de portrete, poetul produce lucrurile contemplînd ideea universală şi minunată pe care ele o conțin: ceilalți spun numai cît le face lor nevoie, poetul spune ca să exprime totul bine şi deplin. Dar frumusețea într-o poezie trebuie înțeleasă numai în raport cu genul lucrului reprezentat: ea este frumosul maxim în acel gen, nu frumosul maxim suprem; trebuie să se evite echivocul şi dublul sens care există în cuvîntul „frumos" *(aequivocatio illius verbi).* Poetul nu spune niciodată neadevărul, adică ceea ce nu există în nici un fel, fiindcă lucrurile spuse de poet există într-un fel oarecare, sau prin aparență sau prin semnificație, sau după părerile oamenilor sau după universal. Nu se poate accepta nici sentința lui Platon, după care poetul nu cu-

noaste lucrurile descrise de el: din contră, le cunoaşte, dar tot ca poet.[1]

ii. casteivetro Dacă Fracastoro se străduie să elaboreze acel pasaj
capital din opera lui Aristotel în legătură cu universalul poeziei şi deşi rămîne puțin vag, se apropie totuşi de ținta; în schimb, Casteivetro judecă fragmentul din Aristotel cu independența şi superioritatea unui adevărat critic. El observă că acea cărticică este, mai mult decît orice, un caiet de note, care conține „anumite principii şi îndrumări pentru alcătuirea artei şi nu pentru o artă alcătuită". El notează, în afară de aceasta, şi nu fără subtilitate logică, că Aristotel, stabilind criteriul verosimilului sau a ceea ce are „înfățişare de adevăr istoric", ar fi trebuit să pună înaintea teoriei poeziei pe cea a istoriei; întrucît, istoria fiind „narațiune după adevăr a unor acțiuni omeneşti memorabile care s-au întîmplat", iar poezia narațiune după verosimilitatea celor ce e posibil să se întîmple, cea de a doua nu poate să nu-şi primească „întreaga ei lumină" de la prima. Şi nu îi scapă faptul că Aristotel numeşte imitație două lucruri diferite: a) „urmarea exemplului altcuiva", ceea ce înseamnă „a face acelaşi lucru pe care şi altul îl face fără a şti motivul pentru care îl faci astfel; şi b) imi- tația „cerută de poezie", care „face un lucru cu totul deosebit de cele făcute pînă atunci, şi se oferă altuia, se poate[1] spune, ca un exemplu de urmat". Cu toate acestea Casteivetro nu scapă de confuzia dintre imaginativ şi istoric, întrucît el însuşi afirmă că „domeniul primului este în mod obişnuit cel al certitudinii", dar că „domeniul certitudinii este uneori străbătut şi întrerupt de un oarecare spațiu de incertitudine, aşa cum, pe de altă parte, domeniul incertitudinii este adeseori străbătut şi întrerupt de un oarecare spațiu de certitudine". Ce să mai spunem despre bizara interpretare pe care o dă teoriei aristotelice cu privire la plăcerea pe care o încercăm în fața imitării unor lucruri urîte, plăcere care, după părerea lui, s-ar baza pe faptul că imitarea nu e niciodată perfectă şi de aceea nu este capabilă să producă dezgustul şi frica pe care ar produce-o realitatea

HYERON. FRACASTORII, *Opera,* edizione di Venezia, Griunti, 1574, pp. 112-l20.

reală? Şi ce să spunem despre observațiile sale asupra naturii diferite, ba chiar opuse, a picturii şi a poeziei, unde, în prima dintre ele, imitarea lucrurilor ştiute ar place, iar în a doua, dimpotrivă, ar displace? Şi despre atîtea alte subtilități ale lui îndrăznețe, dar prea puțin fericite?[1]

Contra lui Robortelli, care indentificase verosimilul cu falsul, Piccolomini susținea că verosimilul nu e nici adevăr, nici fals şi numai în mod întîmplător poate deveni una sau alta.[2] Tot aşa spaniolul Alfonso Lopez Pinciano (1596) spunea că opera poeziei *no es la mentira, que seria coincidir con la sophistica, ni la historia que seria tomar la materia al his-torico; y no siendo historia porque toca fdbulas ni mentira porque toca historia, tiene por objeto el verisimil, que todo Io abraza. De aqui resulta que es un arte superior a la metaphy-sica, porque comprende mucho mds, y se extiende a Io quees y a Io que no es.*[3] Ceea ce era în spatele acelui cuvînt, acelui „verosimil" rămînea nedefinibil şi impenetrabil. Nevoia de a pune drept bază poeziei un concept deosebit de acesta al verosimilului îl preocupă pe Francesco Patrizzi, adversar al lui Aristotel căruia, în *Poetica* sa, alcătuită între 1555 şi 1586, îi respinge toate ideile capitale. Patrizzi observa şi ei că la filozoful grec cuvîntul „imitație" are diferite semnificații, mțelegîndu-se prin el atît un simplu cuvînt cît şi o tragedie, atît figurile de vorbire cît şi povestea; şi ajungea chiar să-şi dea seama de consecința logică la care se ajungea (dar în fața căreia, de altfel, dădea înapoi înspăimîntat) anume că „toate graiurile şi toate scrierile, filozofice şi oricare altele, ar fi poezie, fiindcă sînt făcute din cuvinte, care sînt imitații". Observa apoi, că pe baza principiilor lui Aristotel, era imposibil să se deosebească poezia de istorie (dat fiind că ambele sînt imitații) şi să se dovedească că versul nu este esențial pentru poezie şi că istoria, ştiința sau arta nu constituie materie a poeziei; pentru că din mai multe pasaje din Aristotel se poate spune că poezia îmbrățişează „povestea, lucrul întîmplat, credința altuia, datoria, mai binele, necesarul, posibilul, verosi-

*Poet,* ed. cit. I, 1 ; III, 7; V, 1 (pp. 4, 64, 66, 7l-72, 208, 580).
[1] *Annotazioni,* proemio.
*Philosophia antiqua poetica,* Madrid 1596 (retipărită Valladolid, 1894).


milul, credibilul, incredibilul şi adecvatul", adică „toate lucrurile lumeşti" . După aceste obiecţii şi altele asemănătoare, unele juste, altele sofistice, Patrizzi conchidea: „că nu e adevărată dogma potrivit căreia toată poezia e imitaţie; şi, dacă este totuşi imitaţie, ea nu va fi proprie numai poeţilor, şi nu va apărea doar la întîmplare, ci va fi o alta despre care nici *Aristotel nu a vorbit, nici alţii n-au arâtat-o, şi care nici nu ne-a venit pînâ acum în minte;* dar ea ne-ar putea veni din întîmplare, sau ar putea fi regăsită şi pusă în lumină de cineva", pe cînd acum „ea *stă ascunsă"*[1]. Dar aceste mărturisiri de ignoranţă, acele zadarnice tentative de a ieşi din cercul aristotelic, şi marile polemici literare din secolul al XVI-lea, care se învîrteau toate în jurul conceptului de adevăr poetic sau de verosimil, au fost de folos, dacă nu altfel, cel puţin prin faptul că au menţinut viu interesul şi au trezit atenţia ca în faţa unui mister care trebuia dezlegat. Mişcarea gîndirii în problema estetică reîncepuse şi de acum înainte nu avea să se mai întrerupă sau să se împrăştie.

'FRANCESCO PATRICI, *Della Poetica, la Deca disputata.* în care, şi prin Istorie, şi prin argumente, şi prin autoritatea marilor critici, se demonstrează falsitatea celor mai crezute opinii drept adevărate, care circulă de la Poetica pini In zilele noastre, Ferrara, 1586.

# III

## FERMENŢI DE GlNDIRE ÎN SECOLUL AL XVII-LEA

Interesul pentru cercetarea estetică devine mai intens o dată cu apariţia în cursul secolului următor, sau cu succesul dobîndit de unele cuvinte noi sau sensuri noi ale cuvintelor, care puneau în lumină aspectele altădată puţin observate în producerea şi în judecarea artei, şi care complicau problema, făcînd-o să apară mai dificilă şi mai atrăgătoare. Astfel: *„ingeniu" sau talent, gust, imaginaţie sau fantezie, sentiment* şi altele asemănătoare care merită să fie examinate puţin mai de aproape.

*„Ingeniul"* se deosebea într-un anumit fel de *intelect.* La folosirea frecventă a primului s-a ajuns, dacă nu greşim, mai ales prin influenţa retoricii, concepută încă din antichitate, printre altele, ca formă de cunoaştere uşoară şi plăcută în contrast cu cea severă a dialecticii, „antistrofă a dialecticii", care înlocuia raţionamentele adevărate cu cele probabile şi verosimile, silogismele cu entimemele, inducţiile cu exemplele; într-atît încît stoicul Zenon înfăţişase dialectica cu pumnul strîns, iar retorica cu palma deschisă. Vorbăria din epoca decadenţei literare a secolului al XVII-lea în Italia îşi găsea într-o atare teorie retorică propria justificare: proza şi versurile lui Marino şi ale lui Achillini pretindeau tocmai că înfăţişează nu ceea ce este adevărat, ci ceea ce este aparent, subtil, curios, ingenios. Şi s-a repetat atunci, mai mult decît în secolul precedent, cuvîntul „ingeniu"; şi „ingeniu", adică talent, i s-a spus

Noi cuvinte şl noi observaţii în secolul al XVIJ-lea
„Ingeiiinl"

facultăţii care prezidează retorica, au şi fost lăudate „isteţimile ingeniului", şi au fost purtate în triumf „frumoasele ingenii"; pornind de la aceste cuvinte italienii şi francezii şi-au modelat cuvintele lor *esprit* şi *beaux esprits*[1]. Unul dintre cei mai remarcabili cercetători în această materie (deşi adversar al exceselor literare din acea vreme),bolog-nezul Matteo Pellegrini (1650), definea „ingeniul": „acea parte a sufletului, care într-un anumit fel practică,urmăreşte şi caută să găsească şi să fabrice frumosul şi eficacele"[2], iar ca operă a „ingeniului", el considera „ideile preţioase" sau „preţiozităţile", despre care a scris cel dintîi un tratat special (1639)[3]. De „ingeniu" şi preţiozitate s-a ocupat şi Emmanuele Tesauro în *Cannocchiale aristotelico (Ocheanul aristotelic* — 1654), dezvoltînd pe larg nu numai preţiozităţile „verbale" şi „lapidare", dar şi cele „simbolice"sau „figurative" (statui, naraţiuni, isprăvi,

pamflete, iero-glife, mozaicuri, embleme, insigne, sceptre) şi chiar şipe cele „sensibile şi însufleţite" (pantomime, reprezentări scenice, spectacole cu măşti, baluri); toate lucruri care se leagă de „isteţimea urbană" sau retorică, deosebită de cea „dialectică". Dintre astfel de tratate, semne ale timpului, a devenit celebru în toată Europa, cel alcătuit de spaniolul Baltasar Graciân (1642).[4] „Ingeniul" trecea drept o facultate propriu-zis inventivă, artistică, „genială"; iar *genio, genie, genius* erau folosiţi ca sinonimi pentru ingeniu şi *esprit.* „Ingeniul (scria apoi, în secolul următor, Mario Pagano[5]) este egal poate cu «geniul» francez, cuvînt adoptat acum în Italia în mod curent". Şi, pentru a rămîne deocamdată în secolul al XVII-lea: „trebuie să mărturisim (se ; spune în dialogurile despre *La maniere de bien penser dans, Ies oucrages a"l esprit* a iezuitului Bouhours, 1687) că „inimă" şi „ingeniu" sînt foarte la modă azi, nevorbindu-sel

A se vedea, de exemplu, MOLIERE, *Pric. ridic,* 1 şi 10. [1] 7 *fonti dill'ingegno ridotti ad arte,* Bologna, 1650.

• *Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente* si *appellano,* ] Genova-Bologna, 1639.

' *Agudeza y arte de ingenio,* Madrid, 1642: ampl., Huesca, 1649.

* *Saggio del gusta e delle belle arti,* 1783, cap. 1, nota.



de altceva în conversaţiile galante şi aducîndu-se vorba în toate ocaziile de ingeniu şi de inimă *(Vesprit et le coeur)*[1]. Nu mai puţin răspîndit şi la modă era *gustul,* sau *bunul gust:* facultatea de a judeca, îndreptată spre frumos, deosebită într-o anumită măsură de judecata intelectuală şi care uneori era împărţită în activă şi pasivă, aşa încît se vorbea de un „gust productiv" sau „fecund", care coincidea cu „ingeniul", şi de un altul steril.

In schiţele existente de istorie a noţiunii de gust, diferitele sensuri ale acestui cuvînt, nu toate egale în importanţă ca semne ale mişcărilor de idei, sînt amintite destul de dezordonat. „Gust" în sensul de „plăcere" sau de „delectare" era foarte vechi în Italia şi Spania, după cum se observă în locuţiunile *averci gusto* „a găsi plăcere în ceva", *dare gusto* „a furniza plăcere", *andare a gusto* „a fi pe plac" etc; iar atunci cînd Lope de Vega şi alţi spanioli spun în toate felurile că drama spaniolă ţinteşte să satisfacă gustul poporului *(„deleita el gusto", „para darie gusto),* nu înţeleg altceva decît „plăcerea" poporului. Veche era în Italia şi folosirea metaforică a „gustului" sau „bunului-gust" în sensul de „judecată" literară, ştiinţifică sau artistică; şi un lung şir de exemple, luate din scriitorii secolului al XVI-lea (Ariosto, Varchi, Michelangelo, Tasso) ne oferă vocabularele: ca exemplu reprezentativ, sînt suficiente acele versuri din *OrlandoFurioso* în care se spune despre împăratul August: „Faptul de a fi avut *bun-gust* în poezieîl face să fie iertat de cruda măsură a proscrierilor"; sau menţionarea de către Ludovico Dolce a unei persoane „care avea un *gust atît de delicat,* încît nu recita niciodată alte versuri în afară de cele ale lui Catul şi Galvus"[2]. Dar „gust" în sensul unei facultăţi speciale sau atitudini sufleteşti găsim, după cît se pare, pentru prima oară în Spania, la jumătatea secolului al XVII-lea, la moralistul şi omul politic Graciân[3], mai sus amintit. La el se referă, evident, ca la un autor, italianul



Gustul

Diterite sen-suri ale cuvîn-tului „gust"

[1] Trad, Hal. în Orsi, *Considerazioni,* etc. (Modena, 1735), voi. I, dial. 1. [1] *Orlando Furioso,* XXXV, 26; L. DOLCE, *Dialogo della pittura* (Venezia, 1557) tn prefaţa.

' BORINSKI, *Poet. d. Renaifss.,* pp. 308 şi urm.; B. GRAlAN, pp. 39-54.





Trevisano în prefaţa la o carte a lui Muratori (1708), unde vorbeşte despre „spanioli mai mult decît oricare alţii perspicace în metafore", care au exprimat faptul „cu acest laconism grăitor": *„bun-gust",* citind mai departe, în legătură cu gustul şi geniul, „pe acel ingenios spaniol" care era Graciân.[1] Acesta, de altfel, dădea cuvîntului sensul de „isteţime practică", care ştie să sesizeze „punctul just" al lucrurilor; iar prin „om de bun-gust" înţelegea ceea ce astăzi se înţelege prin „om cu tact" în practica vieţii.[2]

Aplicarea cuvîntului la faptul mai apropiat de cel propriu-zis estetic pare că s-a produs în Franţa, în ultimul pătrar al acelui secol. *II y a dans Vart* (scria La Bruyere în 1688) *un point de*

*perfection, comme de bonte ou de măturile dans la nature: celui qui le sent et qui Faime a le gout parfait; celui qui ne lesentpas, et qui aime au deca ou de delâ, a le gout defectueux. II y a donc un bon et un mauvais gout, et Von dispute des gouts avec fondement.*[3] Iar ca atribute sau forme ale gustului se indicau de obicei *delicateţea* şi *varietatea* sau *variabilitatea.* Din Franţa, cuvîntul, cu noul său conţinut critico-literar, dar nu fără adaosul ideilor practice şi morale pe care le exprimase mai înainte, s-a răspîndit în celelalte ţări: în Germania l-a introdus Thomasius, în 1687[4] iar în Anglia, cuvîntul a devenit *good taste.* în Italia, încă din 1696, iezuitul Camillo Ettorri îl punea în titlul unui amplu volum al său: *buon gusto ne'componimenti rettorici*[5] *(Bunul-gust In compoziţiile retorice),* observînd , în prefaţă că „expresia *bun-gust,* aplicată celui care în I mîncăruri discerne exact gustul bun de cel rău, circulă 1 în timpurile de azi prin gura unora care, în materie de literatură, şi-o atribuie lor înşişi"; cuvîntul reapare în 1708, aşa cum am spus, în titlul lucrării lui Muratori[6]; Trevisano

[1] *Riflessioni sopra ii buon gusta* (Venezia, 1766), introd. pp. 72—84.

• GRACIÂN, *Obras* (Anvers, 1669); *El hâroe, El discreta,* cu o intr. de A FARINELLI, Madrid,! 1900. Cf. BORINSKI, *Poet. d. Renaiss.,* loc. cit.

•Les caracteres, ou Ies moeurs du siecle, cap. 1. *Des oumages de l'esprit* k

' In programul: *Von der Nachahmung der Franzosen,* Leipzig, 1687.

' *Opera... nella quale con alcune certe considerazioni si mostra in che consist* * ii vero buon gusto *ne suddetti componimenti* etc. etc, Bologna, 1696.

*' Delle riflessioni sopra ii luon gusto nelle scienze e nell'arti,* (Veneziaj 1766).



îăcea discuţii filozofice asupra lui; tot despre el discuta şi Salvini în notele la *Perfetta poesia* ale aceluiaşi Muratori, in care bunul-gust ocupă nu puţine pagini[1]; şi tot de la el şi-au luat numele unele academii, ca cea a *Bunului-gust*, fondată la Palermo în 1718[2]. Eruditii, care s-au ocupat în acea vreme să discute despre el, amintind unele pasaje din scriitorii clasici, au pus noua noţiune în legătură cu *tacito quodam sensu sine ulla ratione et arte* al lui Cicero şi cu *,,iudicium"* care *nec magis arte traditur quam gustus aut odor* al lui Quintilian[3]. Tratînd lucrurile mai în amănunt Mont-faucondeVillars(1671)[4] consacra *Delicateţei* o carte întreagă; Ettorri se străduia să-i dea o definiţie care să satisfacă mai bine decît cele care circulau deja pe vremea lui (şi care erau de acest tip: „cea mai fină descoperire a ingeniului, floarea ingeniului şi extrasul frumuseţii însăşi" şi altele asemănătoare)[5]; Orsi o făcea obiect de cercetări în *Considerazioni* pe care a scris-o ca răspuns la cartea lui Bouhours.

Şi în Italia este în vogă, în secolul al XVII-lea, facultatea *imaginativă* sau *fantazia.* Ce tot se vorbeşte de verosimil şi de adevăr istoric (spunea cardinalul Sforza Pallavicino în 1644), de fals şi de adevărat în legătură cu poezia, care nu are de-a face cu falsul, cu adevărul şi cu verosimilul istoric, ci cu primele percepţii care nu ne oferă nici adevăratul, nici falsul? în acest fel, *fantazia* vine să ia locul verosimilului nici adevărat, nici fals al unora dintre comentatorii lui Aristotel, concept pe care Pallavicino îl cenzurează, de acord cu Piccolomini, de altfel, necunoscut îui sau doar necitat de el, contra lui Castelvetro, pe care-l aminteşte în mod expres. Cine asistă la un spectacol teatral (observă Pallavicino) ştie bine că lucrurile care se petrec ps scenă nu sînt adevărate; el nu le crede şi totuşi se desfată privindu-le. Căci „dacă intenţia poeziei ar fi aceea de a fi crezută drept adevărată, ea ar avea ca scop intrinsec minciuna, condamnată neapărat de legea naturii şi de

[1] MURATORI, *Della perfetta* poesia italiana, Modeaa, 1706, 1, II, cap. 5.

• MAZZUCCHELLI, *Scrittori d'Italia,* II, partea a IV-a, p. 2389. •CICERO, *De oratore,* III, 50; QUINTILIAN, *Inst. orator.,* VI, 5.

• *De la Dilicatese,* Paria, 1671.

• *II buon gusto,* cap. 39, p. 367.

**17* , ;**

Facultatea imaginativă sau fantazia



Dumnezeu; minciuna nefiind altceva decît a spune un lucru fals, cu scopul ca acesta să fie considerat drept adevăr. Cum s-ar putea aşadar ca o artă atît de viciată să fie îngăduită de

republicile cele mai bune? Cum s-ar putea ca ea să fie lăudată şi practicată pînă şi de scriitorii sfinţi?" *Ut pictura poesis:* poezia este asemănătoare picturii, adică unei „imitaţii foarte zeloase", al cărei merit constă integral în a semăna cu liniile, culorile, actele, şi chiar pasiunile interne ale obiectului pictat şi care „nu pretinde ca fictivul să fie luat drept adevăr". Singurul scop al poveştilor poetice este „de a împodobi intelectul nostru cu imagini, adică cu percepţii somptuoase, noi, minunate, splendide. Şi acest lucru este atît de plăcut genului uman, încît el a vrut să-i răsplătească pe poeţi cu o glorie superioară tuturor celorlalte profesii, apărînd cărţile lor de injuriile secolelor cu o mai mare grijă decît cea arătată tratatelor de ştiinţă şi operelor de artă, oricare ar fi ele, încununînd numele lor cu faima divinităţii. Vedeţi cît de mult preţuieşte lumea faptul de a te îmbogăţi cu *primele percepţii frumoase,* chiar dacă ele nu sînt aducătoare de ştiinţă şi nici nu înfăţişează adevărul."[1]

Aceste idei, deşi susţinute de un cardinal, îi păreau pre,a îndrăzneţe, şaizeci de ani mai tîrziu, lui Muratori, care nu se hotăra să lase „frîu liber" poeţilor, uşurîndu-i de obligaţiile faţă de verosimil. Cu toate acestea, în poetica sa, el rezervă un loc foarte mare imaginaţiei, „percepţie inferioară", care, fără să caute dacă lucrurile sînt adevărate sau false, se limitează la a le percepe şi e mulţumită să „reprezinte" adevărul lăsînd sarcina de a-l „cunoaşte" „percepţiei superioare", „intelectului".[2] Şi imaginaţia mişcă pînă şi inima severului Gravina, care îi rezervă un loc important în poezie, iar atunci cînd vorbeşte despre ea, renunţă la obişnuita ariditate a stilului său, înflorindu-l, şi numind-o „vrăjitoare, dar salvatoare" şi „delir care înlătură nebuniile"[3].

[1] *Del Bene* (Napoli, 1681), 1. III, partea II, cap, 49-53; cf. a aceluiaşi autor: *Arte della perfezion cristiana* (Roma, 1665), cartea I, cap. 3. [1] *Perfetta poesia,* cartea I, cap. 14 — 21. • *Ragion poetica,* în *Prose italiane,* ed. De Stefano (Napoli, 1839), I, cap. 7.



înaintea celor doi, Ettorri recomandase imaginaţia oricărui bun retor care, „în scopul de a trezi simulacrele", trebuie să-şi facă „familiar tot ceea ce este supus sentimentelor corpului" şi să „întîlnească geniul facultăţii imaginative, care este o putere senzitivă", şi să folosească în atare scop „speciile mai mult decît genurile (fiindcă acestea fiind mai universale decît celelalte sînt mai puţin sensibile), indivizii mai mult decît speciile, efectele mai mult decît cauzele, numărul mai mare mai mult decît cel mic".[1] în Spania, Huarte afirmase încă din 1578 că elocvenţa este opera nu atît a intelectului sau a vorbirii, cît a *imaginaţiei.*[2] în Anglia, Bacon (1605) atribuia ştiinţa intelectului, istoria, memoriei, şi poezia imaginaţiei sau fantaziei ;[3] Hob-bes cerceta modul de acţiune al acesteia din urmă[4]; Addi-son (1712) consacra cîteva numere din revista *Spectator* analizei „plăcerilor imaginaţiei"[5]. Ceva mai tîrziu, importanţa imaginaţiei s-a făcut simţită în Germania, unde a găsit susţinători în Bodmer, în Breitinger şi în alţi autori din şcoala elveţiană, asupra cărora s-a exercitat nu puţin învăţătura italienilor (Muratori, Gravina, Calepio) şi a englezilor, şi care, la rîndul lor, au avut ca discipoli pe Klopstock şi noua şcoală critică germană.[6]

în aceeaşi perioadă a început să se facă mai netă opoziţia dintre cei care sînt obişnuiţi *ă juger par le sentiment* şi cei care obişnuiesc *â raisonner par principesă* Reprezentant al teoriei sentimentului este francezul Dubos, autor al lucrării *Reflexions critiques sur lapoesie et la peinture* (1719), după care arta e o abandonare *aux impressions que Ies objets etrangers font sur nous,* după ce a fost lăsată la o parte orice activitate de reflecţie. De aceea el rîde de filozofii care combat imaginaţia şi, în legătură cu elocventul discurs

**Sentimentul**

[1] *II buon gusto,* p. 10.
[1] *Esame degl'ingegni degl'huomini per apprender le scienze* (trad. In ital. de C Camilli, Venezia, 1586), cap. 9 — 12.
*'De dignitate et augmentis scientiarum,* 1. II, cap. 13.
• De *homine* (in *Opera phil.,* ed. Molesworth, voi. III), cap. 2. [5] Spectator, 411-421 *(Works,* London, 1721, III, pp. 486 — 519).
* *Die Discourse der Mahlern,* 1721 — 1723, Von *dem EinflussundGebraucha der Einbildun gskraft,* etc, 1727, şi alte scrieri de Bodmer şi Breitinger.
' PASCAL, *Pensies sur Viloquen.ee et le style,* § 15.
Tendinţa de a unifica aceste «n inte



pe care Malebranche l-a scris asupra acestui subiect, observă că *c'est ă notre imagination qu'il*

*parle contre Vabus de l'imagination.* Neagă totodată existenţa oricărui sîmbure intelectual în producţiile artei, afirmînd că aceastanu constă înfăptui de a fi instruit, ci în stil; şi nu respectă prea mult verosimilul, declarîndu-se incapabil să stabilească limitele dintre acesta şi miraculos, lăsînd celor care sînt născuţi poeţi să pună în practică o astfel de miraculoasă alianţă a contrariilor. Pentru Dubos, în fine, nu există alt criteriu al artei în afară de sentiment, denumit de el *sixieme sens.,* contra căruia nu au nici o valoare conceptele şi disputele, fiindcă într-o astfel de materie judecăţile publicului obţin întotdeauna victoria împotriva celor ale literaţilor şi artiştilor de profesie, şi toate observaţiile celor mai mari metafizicieni, deşi juste, nu vor face să diminueze cîtuşi de puţin reputaţia de care se bucură operele de poezie, ele neputîndS să le despoaie de atracţiile pe care le posedă în fapt. Zadarnic, deci, încearcă unii să-l discrediteze pe Ariosto şi pe Tasso în faţa italienilor, după cum în zadar au încercat acelaşi lucru cu *Cid-nl* în faţa francezilor: raţionamentele altuia nu ne vor convinge niciodată să credem contrariul a ceea ce simţim.[1] Aceste idei au fost urmate de alţi scriitori francezi, dintre care vom aminti pe Cartaut de la Villate, care observa că *le grand talent d'un ecrivain qui veut plaire* est de tourner ses reflexions en sentiment*, şi peTrublet, care afirma: *c'est un principe sur, que lapoesie doit Hre une expres-* I *sion du sentiment.*[2] Nici scriitorii englezi n-au întîrziat la rîndul lor să dea relief în teoria literaturii conceptului de *emotion.*
*Imaginaţia,* de altfel, era adeseori în scrierile vremii raportată la *ingeniu, ingeniul* la *gust, gustul* la *sentiment* ***sentimentul*** la *primele percepţii* şi la *imaginaţie*;* gustul

[1] *Riflexions critiques sur la poisie et la peinture,* 1719 (ed. a 7-a, Paris, 1770) *pasim,* mai ales secţiunea I, 23, 26, 28, 33, 34.
•CARTAUT DE LA VILLATE, *Essais historiques et philosophiques sur le gout,* Aia, 1737; TRUBLET, *Essais sur divers sujet* de liittrature et de morale* Amsterdam, 1755.
» Cf. DUBOS, op. *cit.,* secţ. 33.



după cum am văzut, părea cînd *judecător,* cînd *productiv:* contopiri, identificări şi subordonări care dovedesc că aceste cuvinte, în aparenţă atît de variate, se învîrteau toate în jurul unui fapt sau concept identic.
Un critic german, dintre cei foarte puţini care au încercat să cerceteze regiunea obscură în care s-a pregătit estetica modernă, consideră conceptul de *gust,* a cărui paternitate el o atribuie lui Graciân, ca „cea mai importantă teoremă estetică care rămînea să fie descoperită de moderni"[1]. Dar, fără a mai spune că gustul, înţeles ca o facultate a artei, ar fi în acest caz, mai degrabă decît o teoremă particulară, principiul însuşi al ştiinţei, şi, fără a insista asupra raportului clarificat deja, dintre Graciân şi teoria asupra gustului, este bine să repetăm că *gust, ingeniu, imaginaţie, sentiment* şi altele asemănătoare erau atunci mai degrabă decît concepte noi definite în mod ştiinţific, doar cuvinte noi care corespundeau unor vagi impresii: erau cel mult probleme nu concepte; *presentimente* ale unor teritorii ce urmau a fi cucerite, nu cucerire şi luare în stăpînire efectivă. E suficient să ţinem seama de faptul că chiar cei care foloseau aceste cuvinte, de îndată ce încercau să-şi determine mai bine propria gîndire, reveneau la vechile lor idei, singurele pe care le posedau intelectualiceşte într-un mod temeinic. Noile cuvinte erau pentru ei umbre şi nu corpuri, iar cînd încercau să le îmbrăţişeze, rămîneau cu braţele goale pe piept.
*Ingeniul,* e clar, se deosebeşte într-un anumit fel de *intelect.* Dar şi Pellegrini şi Tesauro şi alţi autori de tratate sfîrşesc întotdeauna prin a găsi, drept bază a ingeniu-lui, un adevăr intelectual. Trevisano îl definea „o virtute internă a sufletului, care inventează mijloacepentru a verifica şi urmări conceptele pe care le alcătuieşte treptat, şi care se manifestă cînd orînduind lucrurile pe care le inventăm, cînd expunîndu-le cu claritate, cînd unind în «iod iscusit şi îndemînatic obiecte care par disparate, cînd dezvăluind analogiile lor mai puţin evidente". Dar, la urma urmelor, „actele ingeniului" nu trebuie „lăsate să acţioneze



Piedici sau contradicţii fn definirea lor
Ingenia şt intelect

[1] BORINSKI, *B. Graciân,* p. 39.

neînsoţite de cele ale intelectului", ba chiar, nici de cele ale raţiunii practice morale.[1] Mai naiv, Muratori considera ingeniul drept „acea virtute şi forţă activă cu care intelectul strînge, uneşte şi regăseşte asemănările, relaţiile şi raţiunile lucrurilor".[2] în acest mod, ingeniul, după ce a fost deosebit de intelect, devenea parte sau manifestare a intelectului însuşi. Pe o cale întrucîtva diferită, ajungea la acelaşi rezultat Alexander Pope, care recomanda ca ingeniul să fie ţinut în frîu ca un cal roib nărăvaş şi observa că ingeniul şi judecata se ceartă adesea, deşi au nevoie să se ajute unul pe altul întocmai ca soţul şi soţia: *for wit and judgement often are at strife. Though meant eack other's aid like man and wife.*[3]
Aceeaşi soartă a avut-o conceptul sau cuvîntul „gust", născut dintr-o metaforă, care (aşa cum a notat Kant mai tîrziu) avea valoare de opoziţie faţă de principiile inte-lectualiste, ca şi cum dincolo de raţionamentele noastre despre plăcerea unei mîncări, cel care decide este întotdeauna numai cerul gurii, tot astfel şi în probleme de artă arbitrul necontestat este gustul artistic.[4] Şi totuşi, în definirea acestui concept îndreptat contra intelectualismului, s-a mers pînă la izvoarele lui, care au fost găsite tocmai în intelect şi în raţiune; pînă şi comparaţia implicită cu cerul gurii a fost înţeleasă ca o *anticipare a reflecţiei (de mame que la sensation du palais anticipe la râflexion* avea să scrie în secolul următor Voltaire[5]). Intelectul şi raţiunea ies la iveală în aproape toate definiţiile pe care le întîlnim în vremea aceea asupra gustului. *Une harmonie, un accord de Vesprit et de la raison,* îl definea doamna Dacier (1684)[6]; *une raison eclairee qui, d''intelligence avec le coeur$_y$fait toujours un juste choix parmi des choses opposees ou sem-*
p. i,
1766).
TREVISANO, *op. cit.,* pp. 82, 84.
*Perfetta poesia,* cartea II, cap. 1 (ed. cit. I, p. 299). A. POPE, *An Essay on Criticism,* 1709 (In *Poetical worhs,* London, 1827), pp. 82 — 83.
*Kriiih der Urteilskraft* (ed. Kirchmann), § 33. *Essai sur le gout* (în apendice la A. GERARD, *Essai sur le gout,* Paris,
• Cit. în SULZER, *Allg. Th. d. s. K.,* II, p. 377.

*blables,* spunea autorul lucrării *Entretiens galants.*[1] După un alt autor, citat de Bouhours, gustul era „un sentiment natural, înfipt în suflet, independent de orice ştiinţa pe care am putea s-o dobîndim vreodată" el este aproape, „un instinct al dreptei raţiuni".[2] Acelaşi Bouhours, cenzurînd totuşi această explicare a unei metafore prin alta, afirma că gustul are mai multe legături cu „judecata" decît are „ingeniul".[3] Italianului Ettcrri i sepăreacăputeafi denumit, mai universal, „judecata reglementată de artă" ;[4] iar Barruf-faldi (1710) îl identifica cu „discernămîntul" redus de la teorie la practică.[5]! De Crousaz (1715) observa că *le bon gcut nous fait d'abord estimer par sentiment ce que la raison aurait approuve, apres qu'elle se serait donne le temps de Vexprimer assez pour en juger par des justes idees.*[e] Cu puţin înaintea lui, Trevisano îl considera ca „un sentiment căruia îi place întotdeauna sa se conformeze la ceea ce raţiunea consimte" ; ca un ajutor eficace al cmului, împreună cu graţia divină, întrucît îl face să recunoască adevărul şi binele, pe care, din cauza păcatului originar, emul nu mai poate să-l vadă deplin şi în mod sigur. în Geimania, pentiu Konig (1727), gustul era „o abilitate a intelectului, produsă de un spirit sănătos şi de o judecată ascuţită care te face să simţi exact adevărul, binele şi frumosul"; iar în 1736, el era pentru Bodmer (care avusese asupra acestui subiect o lungă discuţie epistolară cu amicul său italian Calepio) „o reflecţie exersată, promptă şi pătrunzînd în cele mai mici amănunte, cu care intelectul deosebeşte adevărul de fals, ceea ce e perfect de ceea ce este defectuos". Calepio şi Bodmer erau împotriva simplului „sentiment" şi făceau o deosebire între „gust" şi „bun gust"[7]. Mergînd pe aceeaşi cale intelectualistă, Muratori vorbeşte de un „bun gust"
[1] ***Ibid.***
*' Maniere de bien penser* (trad. ital. cit.), dial. 4.
" Ibid.
• Op. cit., cap. 3 — 4.
*' Osservazioni critiche* (in voi. II din *Considerazioni de* Orsi), cap. 8, p. 23.
• *TraiU du Beau* (ed. Amsterdam, 1724), **I,** p. 170. ' J. TJLR. KONIG, *Untersuchitrtg* TOŢI *dem guten Geschmack* in der *Dicht-vnd Redekunst,* Leipzig, 1727; şi Calepio-Bodmer *Briefwechsel* »on *der Natur des Voetiechen Geschmackes,* Ztirich, 1736: cf. pentru ambii SULZER, II, p. 380.

Idee» de •tiu ce"
„Nu
chiar şi al „erudiției"; iar alții discută despre „un bua gust în filozofie".
Procedau poate mai bine cei ce rămîneau în vag şi situau gustul într-un *nu ştiu ce, je ne sais quoi, nescio quid;* adăugind la cele precedente şi această expresie, care nici ea nu explica nimic, deşi a contribuit ca problema să-şi facă simțită existența. Bouhours (1671) tratează pe larg despre această chestiune: *Ies Italiens* (scrie el) *qui font mys-teredetout, emploient en toutes rencontres leurnon* so *cheionne voit rien de plus commun dans leur poetes;* dînd exemple în legătură cu asta, din Tasso şi din alții[1]. O referire la gust poate fi citită în Salvini: „acest *bun gust* e un nume apărut în vremea noastră; pare un nume rătăcitor, care nu-şi are locul lui sigur şi determinat şi se referă la un nu ştiu ce, la un noroc, la un întîmplător ingeniu".[2] Părintele Feijoo, care a scris despre *Razon del gusto* şi *El no se que* (1733) spune foarte frumos: *En muchas producciones no solo de la naturaleza, sino del arte, y aun mas del arte que de la natura-leza, encuentran los hombres, fuera de aquellas perfecciones sujetas a su comprekension racional, otro genero de primor misterioso que, lisonjeando el gusto, atormenta el entendimi-ento. Los sentidos le palpan, pero no le puede disipar la razân, y asi, al querer explicarle, no se encuentran voces ni conceptos que cuadren a su idea, y salimos del paso con decir que hay un no se que, que agrada, que enamora, que hechiza sin que pueda encontrarse revelacion mas clara de este natural misterio?* Iar Msntesquieu spune: *II y a quelquefois dans Ies personnes ou dans Ies choses un charme invisible, une grâce naturelle, qu'on n'a pu definir, et qu'on a ete force d'appeler le je ne sais quoi. II me semble que c'est un effet principalement fondi sur la surprise*[i]. Gîte unul se indigna contra subterfugiului pe care-l constituia acest *nu ştiu ce,* numindu-l, nu pe nedrept, o implicită mărturisire de ignoranță. Dar din acea

[1] *Les entretiens d'Aristi el d'Sujene,* 1671 (ei. din Pari3, 1734) colocviul Vi *Le je ne scai quoi:* Cf. GRACI4N, *Oraculo manual, a.* 127, Ei *Mroe,* cap. 13.
' In notele Ia *Parfetta possia,* a lui MURATORI.
•FEIJ6O, *Theatro critico,* v. VI, n. 11 — 12.
• *Essai sur le gout dans Ies choses de la nature et de l'art,* fragment postum (In apeniice la A. GfiRARD, *op. cit.).*

ignoranță EU se putea ieşi decît căzînd în confuzia dintre gust şi judecată intelectuală.
Dacă în definirea *ingeniului* şi a *gustului* se cădea de obicei în intelectualism, *imaginația şi sentimentul* se transformau apoi uşor, atunci cînd le analizai cu strictețe, în afirmații senzualiste. Se va fi observat cu cîtă energie a insistat Pallavicino asupra caracterului neintelectualist al imaginilor şi invențiilor imaginare. „Puțin îl interesează pe cel ce contemplă frumosul (scria el), atunci cînd îşi verifică cunoştințele, dacă obiectul cunoaşterii lui este sau nu de fapt aşa cum el i se înfățişează în suflet; căci chiar dacă el, într-o astfel de viziune sau o viguroasă percepție ajunge să-l considere prezent printr-un act de judecată, gustul frumuseții, ca frumusețe nu apare totuşi dintr-o asemenea judecată, ci din viziunea sau percepția vie care pcate rămîne în noi, chiar după corectarea înşelăciunii credinței"; la fel cum se întîmplă cînd sîntem între semn şi veghe şi cînd, deşi ne dăm seama că visăm, ne lăsăm purtați cu plăcere de visuri frumoase. Pentru Pallavicino, imaginația nu poate greşi, dat fiind că el o asimilează întru totul cu senzațiile, care sînt incapabile de adevăr şi de fals. Faptul că în majoritatea cazurilor cunoaşterea imaginativă place, nu se dato-reşte împrejurării că ar avea şi ea adevărul ei special (adevărul imaginativ), ci fiindcă înfățişează obiecte care „deşi false, se dovedesc a fi plăcute"; pictorul nu face portrete,, ci imagini care, fidele sau nu, sînt plăcute privirii; poezia oferă percepții „somptuoase, noi, uimitoare, splendide".[1] în fondul gîndirii sale se regăseşte deci, dacă nu ne înşelăm, senzualismul lui Marino: „Scopul poetului e să *uimească...* Cine nu ştie să *uluiască,* să se ducă la țesală."[2] Şi el însuşi aprobă drept foarte adevărat ceea ce a auzit de mai multe ori, de la „aşa-numitul Pindardin Savona, Gabriele Chia-brera, şi anume că poezia e obligată să te facă să ridici din sprîncene".[3] Dar în *Trattato dello stile,* scris mai tîrziu (1646), aproape că regretă prima Ea idee frumoasă şi pare că vrea să se întoarcă la teoria pedagogică: „Şi deşi, în

[1] *Del Bene,* loc. cit.
" MARINO In unul dintre sonetele din *Mwtoleide* (1608).
• *Del Bene,* cartea I, partea I, cap. 7.

Imaginație Şi senzualism. Corectivul imaginației

cartea aceasta şi în alta, eu am meditat asupra poeziei într-un mod mai grosolan, considerînd-o doar în stare să ofere acea delectare pe care sufletul nostru o poate gusta în mai puţin perfecta operaţie a imaginării sau a perceperii în dependenţă de imaginaţie; şi fiindcă, în funcţie de asta, eu i-am lărgit puţin lanţul care o ţine legată de verosimil; vreau să arăt aici cealaltă funcţie a poeziei mai înaltă şi mai fructuoasă, dar care este supusă verosimilului printr-o vasalitate mai riguroasă; funcţia aceasta constă în a ne lumina mintea în exerciţiul foarte nobil al judecăţii, poezia devenind astfel doică a filozofiei şi oferindu-i un dulce lapte"[1]. Iezuitul Ettorri deşi ne îndeamnă să folosim fanta-zia şi trimite pe oratori la şcoala „histrionilor", avertiza că fantazia trebuie să se reducă la simplul oficiu de „dragoman" pentru a oferi intelectului adevărul şi nu să ia puterea, fiindcă altminteri ar însemna să-l tratăm pe cel care ascultă sau citeşte „nu ca om, căruia îi e propriu intelectul, ci ca fiară care se potoleşte în imaginaţie".[2]

înţelegerea imaginaţiei ca pură senzualitate se demonstrează cu claritate la Muratori, care, tocmai fiindcă e convins că această facultate lăsată în voia ei s-ar pierde în delirul visului şi al beţiei, îi pune alături intelectul „ca un prieten cu autoritate", ca s-o strunească în alegerea şi combinarea imaginilor.[3] în ce măsură mintea lui Muratori era atrasă spre studiul imaginaţiei şi în ce măsură totuşin-a cunoscut-o şi .a înjosit-o, se observă şi din cartea: *Della forza della fantasia umana** în care o prezintă ca o facultate materială, cu totul diferită de cea mintală şi spirituală negîndu-i orice virtute cognitivă. Şi cu toate că a arătat că poezia se deosebeşte de ştiinţă prin scop, aceasta încer-cînd „să cunoască" iar cealaltă „să reprezinte adevărul"[5], totuşi el a continuat să conceapă în fond poezia ca „artă care desfată, şi a subordonat-o filozofiei morale, fiind una dintre cele trei slujitoare sau supuse ale acesteia.[6] Puţin

[1] *Trattato dello stile* (Roma, 1666), cap. 30. [1] *II buon gusto,* pp. 12—13.
• *Perf. poesia,* I, cap. 18, pp. 232—233. '*Venezia,* 1745.
' *Perf. poesia,* I, cap. 6.
* *Op. cit.,* I, cap. 4, p. 42.



diferit Gravina stabilea că, prin plăcerea noutăţi[1] !j
uimirii, poezia trebuie să introducă în mintea vwj
„adevărul şi cunoştinţele universale".[1] j
în afara Italiei, se întîmpla acelaşi lucru. Bacon, %
atribuia imaginaţiei considera poezia drept ceva îBR
diar între istorie şi ştiinţă, de prima apropiindu-se W
de cea de a doua poezia cea mai înaltă dintre toatţ;
*parabolică (poesis parabolica inter reliquas* (W
într-altă parte el numeşte poezia *somnium,* sau J'"îJ
de-a dreptul că *scientias fere non parit* şi că *pro lusu H; ingenii quam pro scientia est habenda,* iar muzica, pţ
şi sculptura le exilează printre artele voluptoase.[2] AWj
identifica plăcerile imaginaţiei cu cele produse de oW
vizibile sau de ideile extrase din ele, şi care nu sînt »lilt
puternice ca plăcerile simţurilor, nici atît de rafii1'1 (
cele ale inteligenţei; punînd în acelaşi grup plăc«™
care o încercăm 'cînd confruntăm imitaţiile şi W*j
imitate, copiile şi originalele şi cînd ne ascuţim *M*
de observaţie prin astfel de exerciţii.[3]

Senzualismul lui Dubos şi al altor susţinători aSlţ *meritului* apare clar. Arta este, pentru primul, o de vreme, a cărei plăcere constă în a-ţi simţi suflet»*! pat fără oboseală, şi ea are afinităţi cu plăcerea sj(11 lelor cu gladiatori, curselor de tauri sau turnirel"

Din aceste motive, deşi menţionăm importanţa *f* o au în preistoria esteticii aceste cuvinte noi şi coWfl noi pe care ele le exprimau; deşi recunoaştem ca 'j , acţionat aproape ca un ferment în mult dezbătută pi[1] j estetică, pe care Renaşterea o reluase din punctul "J. o lăsaseră

gînditorii antichităţii; totuşi nu vom *f* vedem în apariţia lor naşterea adevărată şi proprii'*! ştiinţei noastre. Prin cuvintele acelea şi prin deW care izvorau din ele, faptul estetic îşi cerea cu *yoct* în ce mai tare şi insistentă justificarea lui teoretică! nu o obţinea încă nici prin intermediul lor, nici pe a![1]

[1] *Bagion poetica,* I, cap. 7.
*'De dignitate,* II, cap. 13; III, cap. 1; IV, cap. 2; V, cap'
• *Spectator,* loc. cit., pp. 487, 503.
[4] Op. cit., sect. 2.

# IV

Cartezianismul (t Imaginaţia

## IDEILE ESTETICE LA. DESCARTES ŞI LEIBNIZ ŞI IN *AESTHETICA* LUI BAUMGARTEN

Lumea obscură a ingeniozităţilor, a gusturilor, a fan-taziilor, a sentimentelor, a *nu ştiu* ce-ului n-a fost examinată şi nici, ca să spunem aşa, cuprinsă în cadrul filozofiei lui Descartes. Filozaful francez dispreţuia imaginaţia, care provenea, după părerea lui, din agitaţia spiritelor animale; şi fără să condamne cu totul poezia, o admitea numai în măsura în care era îndrumată de inteligenţă, adică de acea facultate care-l salvează pe om de capriciile aşa-numitei *foile du logis.* O tolera, asta era totul; şi era dispus să nu-i refuze *aucune chose qu'un philosophe lui puisse permettre sansoffenser sa conscience.*[1] S-a observat pe bună dreptate că echivalentul estetic al inteleotualismului cartezian este Boileau[2], subordonat rigidei *raison (Mais nous que la raison ă ses regles engage...),* şi pasionat susţinător al alegorismului. Am avut de asemenea ocazia să ne referim. întîm-plător la ieşirile lui Malebranche contra imaginaţiei. Spiritul *matematic,* răspîndit în Franţa de cartezianism, anula posibilitatea unei serioase considerări a poeziei şi a artei. Italianul Antonio Conţi, care se dusese acolo şi asista la disputele literare care se agitau, îi descria în felul următor pe criticii francezi (La Mjtte, Fontenelle şi adepţii lor): *Ils ont introi'iit dxis Ies bslles lettres Vesprit et la methode*

•Scrisori către Jean Louis Guez de Balzac (1594 — 1654) şi către principesa Elizabetta.
• *Art Poitique* (1669-l674).
cronsaz,



*de M. Descartes et ils jugent de la poesie et de Veloquence independamment des qualites sensibles. De lâ vient aussi quHls confondent le progres de la pkilosophie avec celui des arls. Les modernes, dit Vabbe Terrasson, sont plus grands geometres que les anciens: donc ils sont plus grands orateurs et plus grands poetes.*[1] Contra acestui „spirit matematic" introdus în problemele de artă şi de sentiment, se mai duceau lupte în Franţa şi în vremea enciclopediştilor; iar bătălia a avut răsunet în Italia, după cum se poate vedea din protestele lui Bettinelli şi ale altor scriitori. Cînd Dubos şi-a publicat îndrăzneaţă lui carte, a apărut un consilier al parlamentului din Bordeaux, Jean-Jacques Bel, care a compus (1726) o disertaţie spre a combate pretenţia de a face din sentiment judecătorul artei.[2]

Cartezianismul nu putea avea deci o estetică a imaginaţiei. *Trăite du Beau,* publicat de eclecticul cartezian J. P. de Crousaz (1715), aşeza frumosul nu în plăcere şi în sentiment, despre care nu se poate discuta, ci în *ceea ce se aprobă* şi care de aceea se reduce la idei. Iar dintre aceste idei enumera cinci: *varietate, unitate, regulă, ordine* şi *proporţie,*ob-servînd: *la variete temperee par Vunite, la regularite, Vordre et la proportion, ne sont pas assurement des chimeres; elles ne sont pas du ressort de la fantasie, ce n'estpas lecapricequi en decide;* ele erau deci, pentru el, caractere reale ale frumosului, bazate pe natură şi adevăr. Această definiţie a frumuseţii el o identifica apoi în frumuseţile particulare ale ştiinţelor (geometria, algebra, astronomia, fizica, istoria), ale virtuţii, ale elocvenţei şi ale religiei, regăsind, după cum i se părea lui, în toate aceste cazuri caracterele stabilite mai sus.[3] Un alt cartezian, iezuitul Andre (1742)[4] distingea un frumos *esenţial* independent de orice instituţie umană şi chiar divină, un frumos *natural* independent de opiniile oamenilor, şi un frumos, pînă la un anume punct, *arbitrar*

[1] Scrisoare către marchizul Maffei, aproximativ 1720, In *Prose e Poesie,* II, Venezia, 1756, p. CXX.
• SULZER, op. cil., I, p. 50.
• *TraiU* du Beau, ou *Von* numire en *quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tiris de la plupart des arts et des sciences,* 1715 (ed. a Ii-a, Amsterdam, 1724), In special cap. 1 şi 2.

' *Essai sur le Beau,* Paris, 1741 (ed. Paris, 1810). ,:

şi de factura umană: primul însemna regulă, ordine, proporţie, simîtrie (şi Andre se sprijinea în acest caz pe Platon, îmbrăţişînd pînă la urmă definiţia sfîntului Augustin); al doilea avea drept măsură principală lumina care generează culorile (şi bravul cartezian nu scăpa ocazia să profite pentru această parte de teoriile lui Newton); al treilea, care ţinea de modă şi de convenţional, dar care nu trebuia, de altfel, să violeze niciodată frumosul esenţial. Fiecare dintre aceste trei focm3 de frumos era apoi împărţită în frumosul *sensibil* sau al corpurilor şi frumosul *inteligibil* sau al sufletului, ckf.lhaitesbul Ga 9* Descartes în Franţa, tot aşa în Anglia, Locke (1690) r5,'Hutcheson este intelectual ist şi nu cunoaşte altă formă de elaborare oala seo" teoretică decît reflecţia asupra simţurilor. Acceptă, de altfel, din literatura timpului deosebirea dintre ingeniu şi judecată: primul, după părerea lui, combină într-o plăcută varietate ideile şi descoperă în ele unele asemănări şi legături din care poate să scoată picturi frumoase, care să delecteze şi să impresioneze imaginaţia; cea de a doua (judecata sau intelectul) caută în schimb diferenţele luînd ca normă adevărul. „Ingeniul, satisfăcut de frumuseţea picturii şi de vivacitatea imaginaţiei, nu se preocupă să meargă mai departe. Şi, într-adevăr, se face o nedreptate într-un anumit fel acsstui soi de gînduri spirituale, examinîndu-le pe baza regulilor severe ale adevărului şi ale naraţiunii sănătoase; de unde se vede că ceea ce se numeşte *ingeniu* constă în ceva ce nu e complet de acord cu adevărul şi cu raţiunea."[1] Şi în Anglia au existat filozofi care au dezvoltat o estetică abstractă şi transcendentă, deşi cu o nuanţă mai pronunţat senzualistă decît acaea a cartezienilor francezi. Shaftesbury (1709) înalţă gustul la rangul unui simţ sau instinct al frumosului: simţ al ordinii şi al proporţiei, identic cu cel moral şi care aaticipează, prin *preconceptions* sau *presen-tations,* recunoaşterea raţiunii. Corpuri, spirite, Dumnezeu sînt cele trei grade ale frumiseţii.[2] Din Shaftesbury derivă Francis Hutcheson (1723), care a făcut popular *simţul*

[1] *An Essay Concerning Human Understanding* (trad. franc. In *Oeuvres,* Paris. 1854), II, H,§ 2
• *Ckaracteristics of Men, Manners, Opinions, Times,* 1709 — 1711 (Basiîea, 1790, 3 voi).

*interior al frumuseţii,* ca ceva care se intercalează între senzualitate şi raţiune şi e îndreptat spre cunoaşterea unităţii în varietate, a acordului în multiplu, a adevărului, a binelui şi frumosului în identitatea lor substanţială. La acest simţ reduce Hutcheson plăcerea artei, adică a imitării şi a corespondenţei între copie şi original; frumosul *relativ* «sare trebuie deosebit de cel *absolut.*[1] Aceeaşi concepţie ră-mîne aproape dominantă la scriitorii englezi din secolul al XVIII-lea, ca Reid, şeful şcolii scoţiene, şi Adam Smith.

Mai amplu şi cu o altă vigoare filozofică, Leibniz a Leumiz: mici-deschis porţile acelei întregi mulţimi de fapte psihice, pe cumfaşţTrlâ $1 care intelectualismul cartezian o îndepărta de la sine cu ««nta oroare. In concepţia sa asupra realităţii, guvernată de legea *continuului (natura nonfacitsaltus)* şi în care scara fiinţelor merge fără întrerupere de la cele infime pînă la Dumnezeu, imaginaţia, gustul, ingeniul şi altele asemănătoare îşi găseau cu uşurinţă locul unde să se aşeze. Faptele, pe care acum le numim estetice, se identificau cu cunoaşterea *confuză a.* lui Descartes, care putea fi *clară* fără să fie de altfel *distinctă:* terminologie derivînd, după cum ştim, din scolastică, şi sugerată poate în mod special de teoriile lui Duns Scot, care a fost reeditat şi apreciat tocmai în secolul al XVII-lea.[2]

Deja în *De cognitione, veritate et ideis* (1684) Leibniz, după ce despărţise *cognitio* în *obscura vel clara,* iar pe cea *clara* în *confusa vel distincta* şi pe cea *distincta* în *adaequata vel inadaequata,* observa că pictorii şi alţi artişti, chiar dacă judecă destul de bine operele de artă, nu reuşesc să-şi dea seama de judecăţile lor, şi celor care-i întreabă obişnuiesc să le răspundă că ceea ce ei condamnă lasă să dorească un *nu ştiu ce (at iudicii sui rationem reddere saepe non posse, •et quaerenti dicere, se in re, quae displicet, desiderare nescio quid*[3]*).* Ei au, aşadar, o cunoaştere

clară, dar confuză şi nedistinctă; cunoaştere imaginativă, am spune noi, şi nu raţională, aceasta din urmă fiind exclusă în probleme de

[1] *Enquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue,* Londra, 1723 (trad. franc. Amsterdam, 1749). ' V. mai sus, p. 195. •Opera *philosophica* (ed. Erdmann), p. 78.

**18**



artă. Există lucruri care nu pot fi definite: *on ne Ies fait connaltre que par des exemples, et, au reste, ii faut dire que c'est un* je ne sais quoi, *jusqu'â ce qu'on en dechiffre la con-texture.*[1] Dar aceste *perceptions conţuses ou sentiments* au *plusgrande efficace que Von ne pense: cesontelles quiţorment ce* je ne sais quoi, *ces gouts, ces images des qualites des sens.* * De unde rezultă clar că în tratarea lor, Leibniz se referea la. discuţiile estetice despre care s-a vorbit în capitolul precedent; şi într-adevăr el aminteşte, într-un anumit loc, de-cartea lui Bouhours.[3]

S-ar putea părea că, aplicînd cuvîntul *claritas* la faptele-estetice şi negîndu-le *distinctio,* Leibniz le recunoscuse caracterul cu totul propriu, nesenzual şi totodată neintelectual : Nesenzuale ar părea să fie pentru el în măsura în care au propria lor *claritas,* diferită de delectare sau de emoţia senzuală; neintelectuale, fiindcă sînt lipsite de *distinctio.* Dar *lexcontinuişi* intelectualismul leibnizian interzic acceptarea unei astfel de interpretări. *Obscuritate* şi *claritate* sînt aici grade cantitative ale unei cunoaşteri unice, *distinctă* sau intelectuală, către care ambele tind şi care este atingă în gradul cel mai înalt. Admiţînd, în fine, că artiştii judecă c« percepţii confuze, clare dar nu distincte, nu se exclude că acestea ar putea fi corectate şi transformate în adevăr prin cunoaşterea intelectivă. Acelaşi obiect, pe care imaginaţia îl cunoaşte confuz deşi clar, urmează să fie cunoscut de intelect în mod clar şi distinct. Ceea ce ar însemna că o operă de artă poate fi perfecţionată, determinînd-o prin gîndire. In aceeaşi terminologie adoptată de Leibniz, pentru care simţul şi imaginaţia sînt prezentate drept *obscure* şi *confuze,* există o notă de dispreţ şi subînţelegerea unei singure forme cu adevărat cognitive. Nu trebuie să înţelegem diferit nici definiţia dată de Leibniz muzicii ca *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.* într-alt loc spune: *Le but principal de Vhistoire, aussi bien que de la poesie, doit etre d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples, et puis de montrer le vice d'une maniere qui en donne Vaver-*

[1] *Nouveaux essais,* II," cap. 22.
" *Ibid.,* pref.
• *Ibid.,* II, cap. II.



*sion et qui porte ou serve â Veviter*[1]. *Claritas,* atribuită faptelor estetice este, în definitiv, nu diferenţă specifică ci parţială anticipaţie a unei *distinctio* intelective. Desigur, a fi stabilit un asemenea grad, înseamnă un progres important; dar, în ultimă analiză, doctrina lui Leibniz nu e fundamental deosebită de ale celor care, făurind noile cuvinte şi distincţiile empirice studiate de noi, au reţinut atenţia într-un fel oarecare asupra particularităţii faptelor estetice.

Acest invincibil intelectualism se observă şi în specu- speculaţii laţiile asupra limbajului devenite în vremea aceea mai vii. jjjf™ " Criticii din Renaştere şi din secolul al XVI-lea, deşi au încercat să se ridice deasupra gramaticilor pur empirice şi dătătoare de precep-te şi să le constituie într-un anume sistem, au căzut în *logicism,* care explica formele gramaticale ca fiind umpluturi, adică pleonasme, improprietăţi, metafore, elipse. Astfel a procedat Giulio Cesare Scaliger (1540), tot aşa şi cel mai profund dintre toţi, Francesco Sânchez (Sanetius sau Sanzio) zis Brocense. Acesta, în a sa *Minerva* (1587) susţine că numele sînt impuse lucrurilor în mod raţional; el exclude interjecţiile dintre părţile vorbirii ca fiind simple semne de bucurie sau de durere; nu admite nume eterogene sau eteroclite şi elaborează sintaxa prin intermediul a patru figuri de construcţie, stabilind principiul: *doctrinam supplendi esse calde*

*necessariam,* adică, varietățile gramaticale se explică prin elipse, prin abreviere şi prin greşeala față de forma logică tipică[2]. Aceeaşi direcție a urmat-o Gaspare Soioppius, care a combătut (cu violență după obiceiul său) vechea gramatică, a proclamat gramatica *sanctiana* rămasă pentru un timp aproape necunoscută şi a publicat o carte intitulată*Grammaticaphilosophica* (1628)*. Nu trebuie uitat, printre criticii secolului al XVIII-lea, laoo PariZ3niu5, autor al unui comentariu asupra operei

•Essais *de Tkiodide,* partea a Ii-a, § 148.

[1] FRANCISCI SANCTII, *Minerva seu de causie lingwe latinae commentarius,* alamanca, 1587 (ed. cu adăugiri de Gaspare Scioppio, Padova, 1663): cf. cartea I, cap. 1, 2, 9; şi cartea a IV-a.

• GASPERIS SCIOPPII, *Grammatica phihsophica,* Milano, 1628 (Venezia, 1728.

**18***



lui Sânchez (1687). Printre filozofii propriu-zişi, s-a ocupat de gramatica filozofică şi de meritele şi defectele diferitelor limbi, Bacon[1]. în 1660, Claude Lancelot şi Arnauld au publicat *Grammaire generale et raisonnee de Port-Royal,* o aplicație riguroasă a intelectualismului cartezian la formele gramaticale, dominată de prejudecata artificialității limbajului. Locke şi Leibniz au făcut amîndoi speculații asupra limbajului[2]; şi oricît de mari ar fi meritele celui de al doilea ca promotor al cercetărilor istorice asupra limbilor,., nici unul dintre ei nu a ajuns la un concept nou. Leibniz a nutrit toată viața ideea unei limbi universale, a unui *ars-characteristica universalis,* din combinațiile căreia spera mari progrese ştiințifice: idee formulată de alții (Wilkins) înaintea lui şi pe care o mai nutresc încă unii în vremea noastră, deşi ea e cu totul absurdă.

cir. Woin Pentru a corecta ideile estetice ale lui Leibniz era necesar-

să fie schimbate înseşi bazele sistemului său, adică cartezianismul pe care se sprijinise. Acest lucru nu l-au făcut discipolii lui, ba chiar se observă la ei o mai mare accentuare a intelectualismului. Christian Wolff, dînd o formă scolastică observațiilor geniale ale maestrului, stabilea ca primă parte a sistemului doctrina cunoaşterii, concepută* ca „organ" sau instrument, la care adăuga apoi dreptul natural, etica şi politica, alcătuind toate la un loc „organul"" activității practice: restul era sau teologie şi metafizică, sau pneumatologie şi fizică (doctrina psihicului şi doctrina naturii fenomenice). Şi deşi Wolff distinge o imaginație productivă, dominată de principiul rațiunii suficiente *şi* deosebită de cea pur asociativă şi haotică[3], totuşi, o ştiința a imaginației, considerată ca *nouă valoare teoretică,* nu-şî putea găsi locul în sistemul lui. Cunoaşterea inferioară, ca atare, ținea de pneumatologie şi nu era în stare să aibă un „organ" propriu, ci, cel mult, făcea parte din organul deja constituit, care o corecta sau o depăşea datorită cunoaşterii logice; în acelaşi mod în care etica proceda cu *facultas appe-titiva inferior.* Şi aşa cum în Franța, filozofiei lui Descartes

[1] *De dignitate, ecc.* cartea a IV-a, cap. 1.

[2] LOCKE, *An Essay etc.* 1, III; Leibniz, *Nouveaux essais,* 1, III. [a] *Psychol. empirica* (Frankfurt şi Leipzig, 1738), pp. 138 — 172.

îi corespundea poetica lui Boileau, tot aşa în Germania, teoriilor carteziano-leibniziene ale lui Wolff, le corespundea poetica raționalistă a lui Gottsched (1729)[1].

Fireşte, se întrevedea într-un anume fel că şi în facultă- Nevoia unui

**..,„'.' j • . • j • A , • , organ al cu-**

țile interioare opera o oarecare distincție intre pertect şi noaşteni inte-imperfect, între valori şi nonvalori. De mai multe ori s-au [rloare] îăcut referiri la un pasaj dintr-o carte (1725) a leibnizia-nului Bulffinger în care se spune: *Vellem existerent qui circa facultatem sentiendi, imaginandi, attendendi, abstra-hendi et memoriam praestarent quod bonus iile Aristoteles, adeo hodie omnibus sordens, praestitit circa intellectum: hoc est ut in artis formam redigerent quicquid ad illas in suo usu dirigendas et iuvandas pertinet et conducit, quem ad modum Aristoteles in Organo logicam sive facultatem demonstrandi redegit in ordinem*[2]. Dar cine citeşte pasajul în context, îşi dă repede seama că organul dorit n-ar fi reuşit să fie altceva decît o serie de rețete pentru întărirea memoriei, educarea atenției etc: o *tehnică,* în fond, dar nu o *estetică.* O idee asemănătoare manifestase mai înainte în Italia Trevisano (1708), care, afirmînd că e posibilă educarea simțurilor prin acțiunea minții, admitea totodată o *artă a sentimentului,* „care în raport cu obiceiul va da prudența, iar în raport cu cunoaşterea, bunul gust"[3]. Trebuie observat, de altfel, că Bulffinger trecea în vremea lui drept un disprețuitor al

poeziei, în asemenea măsură încît s-a scris contra lui o disertație pentru a susține că „poezia nu diminuează facultatea de a concepe în mad distinct lucrurile"[4]. Bodmer şi Breitinger şi-au propus să „deducă toate părțile elocvenței cu o certitudine matematică" (1727), iar cel de al doilea a schițat planul unei *Logici a imaginației* (1740) căreia îi atribuia studiul similitudinilor şi al metaforelor; totuşi, chiar dacă ar fi dat curs intenției sale, se poate presupune cît de greu i-ar fi fost s-o facă să difere, sub raport filozofic,

[1] JOH. CHR. GOTTSCHED, *Versuch einer Kritischen Dichtkunst,* Leipzig, 1729.
[1] *Dilucidationes pkilosophicae de Deo, anima humana et mundo,* 1725 *(Til-bingen,* 1768), § 268.
• Pref. la *Rifless. sul gusto,* ed., cit., p. 75.
• BORINSKI, *Poetik d. Renaiss.,* p. 380, In notă.




de tratatele care fuseseră deja scrise în această chestiune de către retorii italieni din secolul al XVII-lea.

în mijlocul acestor discuții şi tentative s-a format tînărul Alexander Gottlieb Baumgarten din Berlin, care, de la studiu] filozofiei wolffiene, studiind şi predînd totodată poezia şi elocvența latină, s-a simțit îndemnat să reia problema şi să se gîndească cum ar putea să subordoneze preceptele retorilor unui sistem filozofic riguros. Astfel că în septembrie 1735, la douăzeci şi unu de ani, a putut publica, ca teză de doctorat, o mica lucrare: *Meditationes philoso-phicae de nonnullis ad poema pertinentibus[1],* în care s-a scris pentru prima oară cuvîntul „estetica", ca nume al unei ştiințe speciale[2]. Baumgarten a ținut întotdeauna foarte mult la descoperirea lui de tinerețe; şi chemat să predea la universitatea din Frankfurt pe Oder, a ținut aici în 1742 şi apoi din nou, cînd a fost chemat, în 1749, cîteva cursuri de estetică *(quaedam consilia dirigendarum facultatum inferio-rum, novam per acroasin, exposuit)[3].* în 1750, a dat la tipar primul volum al unui vast tratat, în care cuvîntul *Aesihe-tica* ajungea la onoarea de a fi pe frontispiciu[4]; în 1758 a publicat partea a doua, mai redusă: împiedicat fiind de boală şi apoi de moarte (survenită în 1762) sa-şi ducă opera la capăt.

Ce este estetica pentru Baumgarten? Obiect al esteticii sînt faptele sensibile (afo7)Tâ) pe care anticii le-au deosebit cu grija întotdeauna de cele mentale (vo-q-ra)[5]; ea fiind deci *scientia cognitionis sensitivae, theoria liberalium arîium, gnoseologia inferior, arspulcre cogitandi, ars analogi rationis[6].* Retorica şi poetica constituie două discipline speciale şi dependente, cărora estetica le lasă în sarcină determinarea

[1] *Halae Magdeburgicae,* 1735 (retipărită prin grija lui B. Croce, Napoli, 1900).
*Med.,* § 116.
• *Aesihetica,* I, pref.
' *Aesthetica,* Scripsit ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN, prof. Philosophiae, Traiecti cis Viadrum, Impens. Ioannis Christiani Kleyb. 1750; partea a doua, 1758.
• ***Med.,*** § 116.
• *Aesth.,* Si. .



genurilor literare şi alte determinări mărunte[1]; fiindcă legile pe care ea le investighează se extind la toate artele, ca o stea polară pentru fiecare *(quasi cynosura quaedam specialiump,* şi trebuie extrase nu din cazuri puține şi prin inducție incompletă şi în mod empiric, ci din universalitatea faptului *(falsa regula peior est quam nulla)[3].* Estetica nu trebuie confundată nici cu psihologia, care furnizează numai premisele: ştiință independentă, ea dă normele cunoaşterii pe cale sensibilă *(sensitwe quid cognoscendi)[i]* şi tratează despre *perfectio cognitionis sensitivae, qua talis,* care e frumusețea *(pulcritudo),* după cum contrariul ei, imperfecțiunea, este urîțenia *(deformitas)[5].* Trebuie exclusă din frumusețea cunoaşterii sensibile *(pulcritudo cognitionis),* frumusețea obiectelor şi a materiei *(pulcritudo obiecto-rumetmateriae),* cu care, din cauza uzului lingvistic, ea este adesea în mod greşit confundată, deoarece este cert că lucrurile urite pot fi gîndite în mod frumos, iar cele frumoase în mod urît *(quacum ob receptum rei significatum saepe sed mole confunditur; possunt turpia pulcre cogitari ut talia, et pulcriora turpiter)[6].* Reprezentările poetice sînt cele confuze sau

imaginative: distincția, adică însușirea inte-lectivă, nu e poetică. Cu cît e mai mare determinarea, cu atît mai mare este poezia; indivizii, *omnimode determinata,* sînt în cel mai înalt mod poetici; şi poetice sînt imaginile sau fantasmele, şi tot ceea ce se referă la simț. Judecata asupra reprezentărilor sensibile sau imaginative este gustul sau *iudicium sensuum*[7].
Acestea sînt, pe scurt, adevărurile pe care Baumgarten le expunea în *Meditationes* şi, cu multe distincţii şi exemplificări, în *Aesthetica.*
Criticii gBrmani' observă aproape unanim[8] că Baumgarten, în locul rezervat de el esteticii, ştiinţă a cunoaşterii senzitive, ar fi trebuit să dezvolte un fel de *logică inductivă.* Dar de acest reproş trebuie să-l cruțăm: mai filozef poate în privința asta decît criticii săi, el înțelegea că o logică

' *Med.,* § 92.
[1] *Med.,* § 117. • Aesth., § 71.
•Aesth., § 53. • *Med.,* § 115.
*'Aesth.,* § 14. • *Aesth.,* § 18.
* RITTER, *Gesch. d. Philos.* (trad. franc. Histoire d. 1. phil. mod., III, p. 365); ZIMMERMANN, Gesch. *d. Aesth.,* p. 168; *J.* SCHMIDT, *L. u. B.,* p. 48.


Critica Judecăților rostite asupra lui Baumgarton

Intelectualismul **lui** Iiaum-**garten**

inductivă este tot intelectivă deoarece duce la abstracţii şi formări de concepte. Relația dintre *cogniiio eonfusa şi* faptele poetice şi artistice, care sînt cele ale gustului, fusese remarcată, înaintea lui, de Leibniz; şi nici aceştia, nici Wolff, nici alții din aceeaşi şcoală nu s-augîndit că tratarea lui *cognitio eonfusa* şi aşa-numitelor *petites perceptions* ar putea vreodată să fie înțeleasă ca o logică a inducției. De altfel, aceiaşi critici îi atribuie lui Baumgarten ca un fel de compensare un merit care nici măcar nu-i aparține, cel puțin în măsura în care afirmă ei. După părerea lor, el ar fi înfăptuit o revoluție, transformîndîîn diferență specifică diferența pur graduală şi cantitativă a lui Leibniz[1], şi făcînd din confuz ceva ce nu mai era negativ, ci pozitiv[2], atribuind cunoaşterii senzitive *qua talis* o *perfeciio;* rupînd în acest mod unitatea monadei leibniziene şi provocînd o spărtură în *lex continui,* el ar fi întemeiat estetica-Pas de gigant, care i-ar asigura numele de părinte, nu presupus, ci efectiv al noii ştiințe.
Dar pentru a merita pe drept cuvînt acest titlu Baumgarten ar fi trebuit să dezlege contradicțiile în care intrau, împreună cu Leibniz, toți intelectual ist ii. Nu era de ajuns să se accepte o *perfectio;* deoarece astfel era, fără îndoială, şi *claritas,* atribuită de Leibniz cuncaşterii confuze, care, lipsită de claritate, rămînea obscură, adică imperfectă. Trebuia să se susțină acea perfecțiune *qua talis* centra *lex continui,* şi să fie ținută departe de orice amestec intelectua-list. Altfel, s-ar fi intrat din nou în labirintul fără ieşire al verosimilului care este şi nu este falsul, al ingeniuluî care este şi nu este intelect, al gustului care este şi nu este judecata intelectuală, al imaginației şi al sentimentului care sînt şi nu sînt senzualitate şi plăcere materială. Şi, în ciuda numelui nou, în ciuda faptului că dînsul a insistat mai mult decît Leibniz asupra caracterului sensibil al poeziei, estetica, ca ştiință, nu s-ar fi născut.
Or, Baumgarten nu a depăşit nici unul dintre obstacolele menționate. La această concluzie ne duce studiul atent şi lipsit de prejudecăți al operelor lui. în *Meditationes* el

[1] DANZEL, *Gottsched,* p. 218; MEYER, *L. u., B.,* pp. 35-38. [1] SCHMIDT, *op. di.,* p. 44.


nu ajunge să distingă net imaginația de intelect, cunoaşterea confuză de cunoaşterea distinctă, iar legea continuității îl face să stabilească o diferență de plus sau minus: între cunoaşteri, cele obscure sînt mai puțin poetice decît cele confuze; cele distincte nu sînt poetice, dar cele ale genurilor (adică cele distincte şi intelectuale) sînt poetice şi ele, deşi cu atît mai mult cu cît genul e mai jos; conceptele compuse sînt mai poetice decît cele simple; cele de o cuprindere mai mare sînt *extensive clariores*[1]. In *Aesthetica,* determinîndu-şi mai amănunțit gîndul, Baumgarten îi descoperă deschis defectele. Dacă în introducere mai poate părea că adevărul estetic este pentru el cunoaşterea individualului, această aparență este spulberată de

elucidările ulterioare. Ca bun obiectivist, el admite că adevărului metafizic îi corespunde în suflet cel subiectiv, care e adevărul logic în sensul larg sau *estetico-logic*[2]. Şi plenitudinea unui atare adevăr este nu cea a genului sau a speciei, ci a individului. Genul este adevărat, specia mai adevărată, individul foarte adevărat[3]. Adevărul logic formal se dobîndeşte *cum iactura* unei mari perfecţiuni materiale: *quid enim est abstractio, si iactura non est?*[4]. Aşa stlnd lucrurile, adevărul logic se distinge de cel estetic prin aceea că adevărul metafizic şi obiectiv cînd se prezintă intelectului şi este *adevăr logic* în *sensul strict;* cînd analogului raţiunii şi facultăţii cognitive inferioare şi este *adevăr estetic*[5]*;* adevăr mai mic, în schimbul primului pe care omul, ca urmare a lui *malum metaphysicum,* nu-I poate întotdeauna obţine[6]. Astfel, adevărurile morale se prezintă într-un fel poetului comic şi într-alt fel filozofului etic; o eclipsă este descrisă într-un fel de astronom şi într-alt fel de un păstor care le vorbeşte tovarăşilor săi şi iubitei[7]. Chiar şi universaliile sînt, cel puţin în parte, accesibile facultăţii inferioare[8]. Să luăm doi filozofi care discută, un dogmatic şi un sceptic, şi un estetician care stă şi-i ascultă. Dacă argumentele de ambele părţi se echilibrează în aşa fel încît esteticianul nu ajunge să-şi dea seama unde



[1] *Med.,* § 19, 20, 23.
• *Ibid.,* § 441.
• *Ibid.,* § 424.
' *Ibid.,* §§ 425, 429.
• *Aesth.,* § 424. [4] *Aeslh.,* § 560.
• *Ibid.,* § 557.
• *Ibid.,* § 443.



e adevărul şi unde e falsul, acea aparenţă este pentru ei *adevăr estetic;* dacă unul dintre cei doi îşi învinge adversarul într-un mod în care să rezulte evident eroarea, eroarea clarificată este un fals şi estetic[1]. Adevărurile propriu-zis estetice sînt deci (iată cuvîntul decisiv) cele care nu par nici cu totul adevărate şi nici cu totul false: cu alte cuvinte cele *verosimile. Talia autem de quibus non complete quidem certi sumus, neque tamen falsitatem aliquam in iisdem appercipimus, sunt verisimilia. Est ergo veritas aesthetica, a potiori dicta verisimilitudo, iile veritatis gradus, qui, etiamsi non evectus sit ad completam certitudinem, tamen nihil conţineai falsi-tates observ abilis*[12]. Şi mai amănunţit, imediat după acea *Cuius habent spectatores auditoresve intra animum quum vident audiuntve quasdam anticipationes, quod plerumque fit, qoud fieri solet, quod in opinionepositum est, qoud habet ad haec in se quandam similitudinem, sive id falsum (logice et latissime) sive verumsit (logice et strictissime), quod non sit facile a nostris sensibus abhorrens: hoc illud, est zivc, et verisimile quod, Aristotele et Cicerone assentiente, sectetur aestheticus*[3]. Verosimilul cuprinde ceea ce e adevărat şi sigur pentru intelect şi simţuri, ceea ce e sigur pentru simţuri, dar nu pentru intelect, lucrurile probabile din punct de vedere logic şi estetic, adică ceea ce e logic improbabil, dar esteticeşte probabil, şi chiar, lucruri esteticeşte improbabile, dar probabile în totalitatea lor sau luate astfel încît să nu ne dăm seama, de improbabilitatea lor[4]. Cu aceasta ne-am întors la admiterea imposibilului şi a absurdului , a ceea ce Aristotel numea : xS6vxtov şi octotcov.

Dacă după aceste paragrafe de importanţă capitală pentru înţelegerea adevăratei concepţii a lui Baumgarten, ne apucăm să recitim introducerea la opera sa, regăsim acelaşi concept comun şi greşit al facultăţii poetice. Celor care îi obiectau că nu trebuie să se îngrijească de cunoaşterea confuză şi inferioară fie pentru că *confusio mater erroris,* fie pentru că *facultates inferiores, caro, debellandae potius sunt quam excitandae et confirmandae,* el le răspundea că confuzia este condiţia pentru a găsi adevărul; că natura nu



face salturi de la întuneric la distincţie; că la lumina amiezii ajungi de la noapte prin zori *(ex nocte per auroram meri-dies);* că facultăţile inferioare cer să le guvernezi, nu să le tiranizezi *(imperium in facultates inferiores poscitur, non tyrannis)*[1]. Este deci tot modul de a vedea al lui Leibniz, al lui Trevisano şi Biilffinger. Baumgarten se teme tot timpul că ceilalţi îl acuză de a trata lucruri nedemne de un filozof. *Quousque tandem* (parcă şi-ar zice el) tu, profesor de filozofie teoretică şi morală, ai să îndrăzneşti să lauzi minciuni şi amestecuri de adevăr cu fals ca fiind lucruri foarte nobile?[2] Şi dacă

reuşeşte să se ferească de ceva, acesta e tocmai senzualismul neînfrînat şi nemoralizat. *Perfecţiunea senzitivă* a cartezianismului şi a wolffianismului arăta o oarecare tendinţă de a se confunda cu simpla plăcere, cu sentimentul perfecţiunii organismului[3] nostru; dar Baumgarten nu cade în această confuzie. Atunci cînd, în 1745, un anume Quis-torp a combătut teoria lui estetică, zicînd că dacă poezia consta în perfecţiunea senzuală, ea este un lucru dăunător oamenilor, Baumgarten a scris dispreţuitor că îşi doreşte să nu găsească niciodată timp să răspundă unor critici de soiul acesta, care confundă *oratio perfecta sensitiva cu oratio perfecte* (adică *omnino) sensitiva*[11].

In toată estetica lui Baumgarten, în afara titlului şi a primelor definiţii, se simte mucegaiul lucrurilor vechi şi comune. L-am văzut referindu-se , în ceea ce priveşte începutul ştiinţei sale la Aristotel şi Cicero; într-alt loc el leagă expres estetica sa de retorica antichităţii, amintind adevărul deja enunţat de stoicul Zenon *esse duo cogitandi genera, alterum perpetuum et latius, quod Rhetorices sit, alterum concisum et contractius, quod Dialectices,* şi, iden-tificînd pe primul cu *orizontul estetic,* iar pe cel de al doilea



[1] *Ibid.,* §§ 7, 12. *Aesth.,* § 478.
• Cf. WOLFF, *Psych. empir.,* § 511 şi pasajul din Descartes citat aci: a se vedea şi §§ 542-550.
• TH. JOH. QUISTORP, In *Neuen Bilcher-Saal,* 1745, fasc. 5: *Brweis dass ăie Poesie schon fur sich selbst ihre Liebhaber leichtlich ungliichlich machen h6n-ne;* şi A. G. BAUMGARTEN, *Metaphysica,* ed.a 2-a, 1748, *pref.:* cf. DANZEL, *Goisched,* pp. 215, 221.
Nume non şl conţinut vechi
• *Ibid.,* § 448.
• Aesth., § 484.
*Ibid.,* § 483.
[1] *Ibid.,* §§ 485, 486.



eu cel *logic*[1]. In *Meditationss,* se sprijină pe Scaliger şi pe Voss[2]. Dintre autorii mai moderni, în afară de filozofi (Leibniz), Wolff, Biilffinger) îi citează pe Goţtsched, Arnold[3] Werenfels, Breitinger[4]; şi, prin intermediul acestora, i-au putut parveni discuţiile asupra gustului şi asupra imaginaţiei, chiar dacă nu cunoştea direct pe Addison şi Du Bos, şi pe italienii, atît de studiaţi atunci în Germania, asemănările cu aceştia sărind în ochi. Faţă de predecesorii săi, Baumgarten se simte nu în opoziţie, ci de acord. Nu există la el nici o conştiinţă de revoluţionar; iar dacă, desigur, se întîmplă uneori să aibă loc revoluţii fără să ne dăm seama, în orice caz, nu acesta e cazul lui. Opera lui Baumgarten este încă o expresie a problemei estetice care-şi cere rezolvarea: o expresie cu atît mai puternică, cu cît are un cuvînt de ordine; vesteşte o nouă ştiinţă, care se prezintă într-o ordine complet scolastică; botează cu anticipaţie fătul şi-l numeşte „Estetică", un nume care va rămîne. Dar numele nou e gol de un conţinut cu adevărat nou; armătura filozofică este lipsită de corpul viguros care s-o îmbrace. Excelentul Baumgarten, om plin de căldură şi de convingeri, adesea atît de sincer şi de viu în latina sa scolastică, este o figură simpatică şi remarcabilă în istoria esteticii; dar tot al ştiinţei în formare, nu a celei formate; a esteticii *condenda,* nu a celei *condita.*

[l]*Aesth.,* § 122.
* *Ibid.,* § § 111, 113.
[1] *Med.,* § 9. '*Aesth.,* § 11.

# V

# GIAMBATTISTA VICO

Revoluţionarul care, lăsînd la o parte conceptul *verosimilului* şi înţelegînd într-un mod nou *imaginaţia,* a pătruns adevărata natură a poeziei şi artei şi a descoperit, ca să spunem aşa, ştiinţa estetică, a fost italianul Giambattista Vico.

Cu zece ani înainte de a se fi publicat în Germania prima cărticică a lui Baumgarten, apărea la Neapole (1725) prima *Scienza nuova,* care dezvolta, în privinţa naturii poeziei, ideile anticipate deja în 1721 în *De constantia iurispruden-tis,* rod a „douăzeci şi cinci de ani de continuă şi aspră meditaţie".[1] în 1730, Vico le prezenta din nou, cu noi amplificări, care au dat naştere la două cărţi speciale *(Della sapienza poetica,* adică *Despre înţelepciunea poetică,* şi *Della discoperta del vero Omero* adică *Despre descoperirea adevăratului Homer),* în a doua *Scienza nuova.* Şi nu obosea să le repete şi să le propage printre contemporanii rău dispuşi, ori de cîte ori i se oferea ocazia, în prefeţe şi în scrisori, în oraţii de nuntă şi funebre, chiar şi în atestatele pe care

le dădea ca cenzor public de cărţi.

Ce erau aceste idei? Nici mai mult nici mai puţin (se poate spune) decît rezolvarea problemei puse de Platon, abordate şi nesoluţionate de Aristotel şi reluate zadarnic în mod diferit de la Renaştere încoace. Poezia este un lucru



[1] *Scienza nuova prima,* cartea a III-a, cap. 5 G. B. VICO, *Opere,* ediţie Îngrijită de G. FERRARI, ed. a 2-a, Milano, 1852-l84.



**Poezie şi filozofie: imaginaţie *i intelect**



raţional sau iraţional, spiritual sau corporal? Şi dacă e spiritual, care îi este calitatea proprie, prin ce se distinge de istorie şi de ştiinţă?

Platon o localizase, după cum ştim, în partea josnică a sufletului, printre spiritele animale. Dar Vico o ridică: el face din ea o perioadă a istoriei omenirii şi fiindcă istoria este la el o istorie ideală, ale cărei perioade nu sînt fapte palpabile ci forme ale spiritului, face din ea un momsnt al istoriei ideale a spiritului, o formă a conştiinţei. Poezia vine înaintea intelectului, dar după simţuri: confundînd-o cu acesta, Platon nu-i recunoscuse locul pe care-l mărita şi o alungase din republica sa. „Oamanii mai întîi *simt* fără *să-şi dea seama;* apoi *îşi dau seami* cu sufletul tulburat şi mişcat; în sfîrşit, *reflectează* cu mintea clară. Această *Axiomă* este *Principiul sentinţelor poetice,* care sînt formate cu simţurile din *pasiuni* şi din *afecte,* spre deosebire de *sentinţele filozofice* care ss form3ază din *reflectare* cu *raţionamente:* de unde, acestea cu cît se apropie de adevăr cu atît mai mult se ridică la *universalii;* iar acelea sînt cu atît mai certe cu cît se apropie de *particulare"*[1] Treaptă imaginativă Jdar plină de valoare pozitivă.

Treapta imaginativă este cu totul independentă şi autonomă în raport cu cea intelectivă, care nu numai că nu-i poate adăuga nici o perfecţiune, dar reuşeşte numai s-o distrugă. *„Studiile de Metafizică şi de Poezie sînt în mod natural opuse între ele:* dat fiind că una purifică mintea de prejudecăţile copilăriei, cealaltă o scufundă şi o prăbuşeşte din nou în ele; una rezistă*în faţa judecăţii simţurilor, cealaltă îşi face din ele regula ei principală; una slăbeşte imaginaţia, cealaltă o cere robustă; una ne atrage atenţia să nu facem din spirit corp, cealaltă nu se bucură de altceva decît să dea corp spiritului; de aceea gîndurile uneia sînt toate abstracte, conceptele celeilalte atunci sînt mai frumoase cînd se formează cu mai mult corp; şi, în sfîrşit, una se străduie ca înţelepţii să cunoască adevărul din lucrurile lipsite de orice pasiune..., cealaltă se străduie să determine pe oamenii de rînd să acţioneze conform adevărului prin



mecanisme de afecte foarte tulburătoare, care, desigur,în absenţa acestor afecte foarte tulburate nu ar acţiona astfel. Iată de ce, în toate timpurile trecute, în toate limbile cunoscute de noi, nu a existat niciodată un om atît de valoros, totodată şi mare metafizician şi mare poet, din categoria cea mai înaltă de poeţi, căreia părinte şi prinţ îi este Homer."[1] Poeţii sînt *simţul;* filozofii, *intelectul* genului uman.[2] Imaginaţia este „cu atît mai *robustă,* cu cît e mai *slab* raţionamentul".[3]

Fireşte, „reflecţia" poate fi pusă în versuri, dar nu de aceea devine poezie: *„sentinţele abstracte* sînt ale *filozofilor,* fiindcă conţin universalii, iar *reflecţiile* asupra acestor pasiuni sînt ale unor *poeţi falşi şi seci*[ii].[i] Poeţii „care cîntă frumuseţile şi virtuţile femeilor prin *reflecţie...* sînt *filozofi,* care raţionează în versuri sau în rime de dragoste."[5] Unele sînt ideile filozofilor, altele ale poeţilor: acestea din urmă sînt identice cu cele ale pictorilor, nedeosebindu-se între ele „decît prin vorbe şi culori".[6] Marii poeţi se nasc nu atît în epocile de reflecţie, cît în cele de imaginaţie, cărora li se zice de barbarie: astfel e Homer în barbaria antică: Dante în evul mediu, în „reîntoarsa barbarie a Italiei".[7] Iar cei care au vrut să regăsească în părintele poeziei greceşti înţelepciunea filozofică au transformat pe apoi în înainte fiindcă secolele poeţilor preced pe cele ale filozofilor, iar naţiunile tinere au fost ale poeţilor sublimi. Vorbirea poetică se naşte înaintea celei prozaice „din necesităţi de natură" şi nu din „capriciu al plăcerii"; poveştile sau *universalii imaginativi* au fost concepuţi înainte de *universalii raţionali,* edică *filozofici.*[8]

Cu aceste observații Vico justifica şi corecta totcdată sentința dată de Platon în *Republica,* care îi nega Iui Homer înțelepciunea, orice înțelepciune, cea legislativă a unor

[1] *Scienza nuova pr.,* cartea **a** III-a, cap. 27. » Scienza *nuova sec,* cartea **a** Ii-a, introd.
• *Ibid.,* Elem., **XXXVI.**
[1] *Ibid., i,* II *Sentenze eroiche.*
[6] Scrisoare către De Angelis, 25 decembrie 1725.
•*Ibid.*
' *Scienza nuova* sec, **cartea** a **Ii-a,** *Logica poetica.*
• *Ibid.*



[1] *Scienza nuova seconda,* Elemenii, LIII.



Licurg, Charondas şi Solon, cea filozofică a unor Tales, Anaharsis şi Pitagora, cea militară a comandanților de oşti.[1] Homer posedă, desigur (zice el), înțelepciunea, dar numai *înțelepciunea poetică.* Comparațiile şi imaginile homerice, scoase din lucruri crîncene şi sălbatice sînt incomparabile ; dar „o atare reuşită nu aparține desigur unui spirit cultivat şi civilizat prin vreo filozofie".[2]

Dacă cineva, în epocile de reflecție, scrie poezie, asta se întîmplă fiindcă el redevine copil, „îşi pune iar mintea în obezi", nu reflectează cu intelectul, ci urmează imaginația şi se scufundă în faptele particulare. Dacă adevăratul poet se interesează de ideile filozofice, nu o face pentru „a le primi în sine ca să-şi topească în ele imginația", ci numai spre „a şi le înfățişa ca să le vadă ca într-o piață sau la teatru".[3] Comedia nouă, care apare după Socrate, este, fără îndoială, impregnată toată de idei filozofice, de universalii intelectuale, de „genuri inteligibile ale moravurilor omeneşti"; dar autorii acesteia au fost poeți în măsura în care au ştiut să schimbe logicul în imaginativ, transformînd acele idei în portrete.[4]

Linia despărțitoare dintre artă şi ştiință, imaginație şi intelect este aici destul de adînc marcată: cele două activități diferite, după aceste contrapuneri de atîtea ori confirmate, rămîn de neconfundat. Cu o mînă ceva mai puțin sigură e trasată linia despărțitoare dintre poezie şi istorie. Vico, fără să se refere la pasajul aristotelic, explică implicit de ce lui Aristotel poezia nu i s-a părut niciodată mai filozofică decît istoria şi combate în acelaşi timp eroarea că istoria ar privi particularul, iar poezia universalul. Poezia este echivalentă cu ştiința, nu atît fiindcă e o contemplare de concepte, ci fiindcă, la fel ca ştiința, este ideală. „Complet ideală" trebuie să fie povestea poetică desăvîrşită „din idee poetul dă întreaga ființă lucrurilor care nu o au; este ceea ce spun maeştrii acestei arte, anume că ea este complet imaginativă, ca artă de pictor de idei, nu



[1] *Republica,* 1. X.
• *Scienza nuova sec.,* 1, III, In princ.
• Scrisoarea către De Angelis, cit. mai sus.
• *Scienza nuova pr.,* cartea a III-a, cap. 4.

figurativă, nu artă de pictor de portrete; din care cauză, poeților ca şi pictorilor, pentru această asemănare cu Dumnezeul creator, li s-a zis divini".[1] Iar contra celor care defăimează pe poeți fiindcă, după spusele lor, prezintă falsul, Vico protestează: „Cele mai bune poveşti sînt adevăruri care se apropie cel mai mult de adevărul ideal, adică de adevărul etern al lui Dumnezeu; de unde rezultă că ele sînt incomparabil mai sigure decît adevărul istoricilor pe care adesea doar capriciul, necesitatea, întîmplarea li-l oferă; dar comandantul pe care şi-l imaginează, ca să dăm un exemplu, Torquato Tasso, în persoana lui Goffredo, este aşa cum trebuie să fie comandantul tuturor timpurilor, al tuturor națiunilor; şi astfel sînt toate personajele poetice, cu toate diferențele pe care ni le pot oferi vîrsta, temperamentul, moravurile, națiunea, statul, gradul, condiția, soarta: ele nu sînt altceva decît însuşiri eterne ale sufletului omenesc, gîndite de oameni politici, economişti şi filozofi morali şi transformate în portrete de către poeți".[2] Reluînd şi aprobînd în parte observația lui Castelvetro, anume că

dacăpoezia este imaginea posibilului, ea trebuie să fie precedată de istorie, imitație a realului, şi ținînd seama de dificultatea că poeții au precedat cu toate acestea pe istorici, Vico rezolvă problema identificînd istoria cu poezia: poezia a fost istoria primitivă, poveştile au fost întîmplări adevărate, Homer primul istoric, sau, mai bine zis, „un tip eroic de bărbat grec, întrucît a povestit, cîntînd, isprăvile grecilor".[3] Poezia şi istoria sînt deci identice la origine, sau, ca să ne exprimăm mai bine, ele nu sînt distincte. „Dar, după cum nu pot exista idei false, pentru că falsul constă în combinarea diformă a ideilor, tot aşa nu poate exista tradiție, oricît de fabuloasă, care să nu fi avut la început vreun motiv de adevăr."[4] De aici o idee cu totul nouă asupra mitologiei, care nu mai e o invenție arbitrară şi calculată, ci o viziune spontană asupra adevărului,

[1] Jbtci., cartea a III-a, cap. 4.
'Scrisoare către Esteban, 12 ianuarie 1729: ct. *Scienza nuova sec.*
Elem., LIII.
* *Scienza nuova sec,* cartea a III-a.
[4] Scienza *nuova pr.,* cartea a III-a, cap. 6.




aşa cum ea se înfățişa spiritului oamenilor primitivi. Poezia ne dă imaginea produsă de fantezie, ştiința sau filozofia, adevărul inteligibil; istoria, cunoaşterea a ceea ce e cert.

Poc«i«»ilimbaj Limbajul şi poezia sînt pentru Vico în mod substanțial identice. Combătînd „acea greşeală comună a gramaticieni-lor" după care graiul prozei s-ar fi născut întîi, iar cel al poeziei după, el găseşte „în originile Poeziei, aşa cum au fost ele dezvăluite aici", „originile limbilor şi originile literelor".[1] Pentru a face această descoperire e nevoie „de o trudă atît de neplăcută, supărătoare şi gravă, cît era aceea de a ne despuia de propria noastră natură ca să intrăm în cea a primilor oameni ai lui Hobbes, Grotius, Pufendorf, lipsiți cu totul de orice grai, de la care au provenit limbile națiunilor nobile"[2]. Dar fructul cules a fost pe măsura trudei îndurate; de unde el a putut să-şi dea seama de eroarea că limbile s-ar fi născut printr-o convenție, sau, cum se zicea, că ele „ar fi semnificat printr-o *sentință[1]',* pe cînd în schimb „date fiind aceste origini naturale ale lor, ele au semnificat *în mod natural;* ceea ce este uşor de observat în limba latină vulgară... care are aproape toate cuvintele formate prin transferuri de natură sau prin proprietăți naturale sau prin efecte sensibile: şi, în general, metafora constituie cea mai mare parte a corpului limbilor la toate națiunile".[3] Prin aeasta a fost combătută altă eroare comună a gramaticilor „după care vorbirea prozatorilor este proprie, iar a poeților e improprie".[4] Tropii poetici, pe care îi clasificăm în categoria metonimiilor, îi apăreau lui Vico ca „născuți din natura primelor națiuni, nu din capriciul unor oameni deosebit de dotați în poezie"[5]; graiul „prin asemănări, imagini, comparații", îi apărea ca născut din „sărăcia de genuri şi specii necesare pentru a defini lucrurile

[1] *Scienzanuovasec,* cartea a Ii-a, *Corollari d'intorno all origini della locuzion poetica, ecc.*
' *Scienza rnwva pr.,* cartea a III-a, cap. 23.
*Scienza nuova* sec, cartea a Ii-a, *Corollari d'intorno all origini delle lingue, ecc.*
' *Ibid.,* cartea a Ii-a, *Corollari d'intorno a tropi,* ecc.,§ 4.
• *Scienza nuova pr.,* cartea a III-a, cap. 22.



cu proprietate", şi, „în consecință, născut din necesități de natură, comune unor popoare întregi".[1] Primele limbi au constat „în acte mute sau corpuri, care aveau raporturi naturale cu ideile pe care oamenii vroiau să le semnifice".[2] în mod pătrunzător el a adăugat acestor limbaje figurate nu numai hieroglifele, ci emblemele, devizele cavalereşti, armele şi blazoanele, cărora le-a zis „hieroglifele evului mediu".* In barbaria medievală „a revenit desigur printre italieni limba mută... a primelor națiuni păgîne, cu care autorii lor, înainte de a găsi limbile articulate s-au exprimat desigur ca muții, prin acte sau corpuri avînd raporturi naturale cu ideile lucrurilor pe care vroiau să le semnifice, idei care erau atunci foarte sensibile. Aceste expresii, îmbrăcate apoi în cuvinte sonore, trebuie să fi constituit întreaga evidență a graiului poetic."[4] De unde rezultă trei feluri şi faze ale limbilor: limbi *divine* mute, limbi *eroice* prin devize cavalereşti, limbi prin *vorbire.* Şi-a imaginat chiar un dicționar etimologic universal „dicționar de cuvinte mentale comune tuturor națiunilor".

Cine avea idei de acest fel în privința imaginației, lim- uț«°»j«»« bilor şi poeziei nu putea să se declare satisfăcut de logica formai* formală şi verbală, aristotelică sau scolastică. Mintea omenească (spune Vico) „atunci foloseşte intelectul, cînd, de la un lucru pe care-l simte, culege ceea ce nu cade sub simțuri; ceea ce latinii vor să spună propriu-zis prin *intelli-gere"°*. într-o sumară schiță asupra istoriei logicii, el scrie: „Veniră Aristotel, care ne învăță silogismul, o metodă care mai degrabă explică universaliile în particulariile lor, decît uneşte particulariile ca să obțină universalii; şi Zenon cu seritul[6], care corespunde metodei filozofilor moderni, care subțiază, nu ascute, spiritele; şi care nu obținură nimic remarcabil în plus în folosul genului uman. Unde cu multă dreptate Francis Bacon de Verulam, mare filozof şi totodată

Scienza *nuova sec,* cartea **a III-a,** *Pruove filosofiche.*
* *Scienza nuova pr.,* 1, **III,** cap. 22. *' Ibid.,* 1, **III,** cap. 27-33.
[4] *Ibid.,* 1, **III,** cap. 27 — 33.
[1] Scrisoarea către De Angelis, cit.jnai sus.
• Soritul = polisilogismul (Nota trad.).
**19***



om politic, propune, comentează şi ilustrează inducția în *Organon-u* său; şi e urmat încă de englezi cu mare' folos pentru filozofia experimentală."[1] De aici şi critica pe care el o face matematicilor, considerate întotdeauna, dar în acele vremuri în mod special, ca tip al ştiinței perfecte. Dar Vico nu e numai revoluționar în fapt, ci are conştiința deplină de a fi revoluționar: el ştie că este în opoziție cu tot ceea ce s-a gîndit pînă la el asupra acestui subiect. Noile sale principii cu privire la poezie sînt „toate opuse (spune el), nu numai diferite de cele pe care de la Platon şi de la elevul său Aristotel pînă în zilele noastre, pînă la Patrizzi, Scaliger şi Castelvetro, au fost imaginate; şi aflăm că poezia a fost *prima limbă comună a tuturor națiunilor,* şi a evreilor".[2] Prin asta (insistă el într-alt loc) „se dărîmă tot ceea ce s-a spus despre originea poeziei mai întîi de Platon, apoi de Aristotel, în fine de Patrizzi, Scaliger, Castelvetro şi alții, descoperindu-se că dintr-o lipsă a rațiunii umane s-a născut poezia atît de sublimă, încît nici filozofiile, care au urmat apoi, nici artele, poeticile şi criticile, nici una n-a putut să producă o alta egală şi cu atît mai puțin superioară..."[3] în *Autobiografie,* Vico se laudă de a fi descoperit „alte principii ale poeziei decît cele în care grecii şi latinii şi alții după ei au crezut pînă acum; pe baza cărora stabileşte altele de mitologie".[4]

Acele vechi principii de poezie „lansate mai întîi de Platon şi apoi confirmate de Aristotel" fuseseră anticipația sau prejudecata care chinuise pe toți autorii de tratate poetice (între care Vico citează şi pe Iacopo Mazzoni). Cele spuse „chiar de cei mai gravi filozofi, ca Patrizzi şi alții" asupra originii cîntului şi versurilor, sînt inepții de care Vico „se ruşinează chiar a le cita".[5] Şi e curios să-l vedem comentînd, cu principiile din *Scienza nuova,* arta

[1] Scienza *nuova sec,* cartea a II-a, *Ultimi corollari,* § VI.
• *Scienza nuova pr.,* cartea a III-a, cap. 2.
• Sctenza *nuova sec,* cartea a II-a, *Della metafisica poetica, ecc.*
• *Vita scritta da se medesimo,* In *Opere,* ed. cit., IV, p. 365. ' *Scienza nuova pr.,* cartea a III-a, cap. 37.



poeticăhorațiană, sforțîndu-sesă-i găsească un înțeles acceptabil.[1]

Este probabil că, dintre scrierile contemporane, le-a cunoscut pe ale lui Muratori, al cărui nume îl citează, şi pe ale lui Gravina, pe care a avut ocazia să-l cunoască personal; dar, dacă a citit paginile din *Della Perfetta poesia* şi din *Della Forza della fantasia,* este sigur că nu a putut să fie satisfăcut de modul în care era tratată acolo facultatea imaginativă, căreia el îi atribuia atîta forță şi îi dădea atîta importanță; şi de la Gravina trebuie să se fi inspirat totuşi numai pentru a spune contrariul. La acesta din urmă, poate (dacă nu chiar direct la scriitorii francezi între care Le Bossu), a găsit acea falsă idee a unui Homer cu înțelepciunea ascunsă pe care a combătut-o atît de energic şi pînă la ultima limită. Totala lipsă de înțelegere a lumii fantastice şi poetice este printre cele mai serioase reproşuri pe care el le face cartezianismului. Spunea că vremea sa a fost „sărăcită de metodele analitice şi de o filozofie care profesează

amorțirea tuturor facultăților sufletului care provin din corp și, mai ales, cea a *imaginației,* care azi este detestată ca fiind mama *tuturor erorilor umane";* el o numea vremea „unei înțelepciuni care îngheață tot ceea ce e generos în cea mai bună poezie", făcînd cu neputință înțelegerea acesteia.[2]
La fel, în ceea ce privește teoriile asupra limbajului. „Modul lor de naștere, adică natura limbilor am aflat-o cu prețul unei aspre meditații; începînd cu *Cratil* al lui Platon,' cu care, într-o altă operă de filozofie, ne-am delectat, din eroare" (se referă la teoria susținută de el în prima sa carte, *De antiquissima italiorum sapienza),* „și pînă la Wolfango Lazio, Scaliger, Francesco Sanzio [Sânchez] și alții, nu am putut găsi vreodată satisfacție minții noastre; astfel că domnul Jean Le Clerc, discutînd în legătură cu lucruri asemănătoare celor discutate de noi, spune că nu există problemă în toată filologia, care să implice mai mari

[1] *Note all'Arte poetica di Orazio,* In *Opere,* ed. cit. voi. VI, pp. 52 — 79. 'Scrisoarea către De Angelis, cit. mai sus. » .
aațupri 1*
care i-
Influența **autorilor din M-eolnl al** XVII-**lea** asupra **lui** Tieo

dubii și dificultăți".[1] în altă parte, sînt trecuți în revistă și criticați principalii gramatici filozofi ai Renașterii. Gramatica (spune el) dă regulile vorbirii *corecte;* logica pe cele ale vorbirii *adevărate;* „prin natura lucrurilor, vorbirea adevărată trebuie să preceadă vorbirea corectă, de aceea, printr-o generoasă sforțare, Giulio Cesare della Scala, urmat apoi de toți gramaticii cei mai buni de după el, s-a preocupat să reflecteze asupra bazelor limbii latine folosindprincipiile logicii. Dar marea lui încercare a eșuat, fiindcă a aplicat principiile de logică pe care le-a gîndit un anumit filozof, adică logica lui Aristotel, ale cărei principii, fiind prea universale, nu reușesc să explice cazurile particulare aproape infinite care prin natura lucrurilor apar în mintea oricui vrea să reflecteze asupra unei limbi. De unde, Francesco Sanzio, care cu o măreață îndrăzneală îl urmează, în *Mi-nerva* sa se străduie, cu faimoasa sa elipsă, să explice în nenumăratele cazuri particulare pe care le observa în limba latină, și, cu rezultate nefericite voind să salveze principiile universale ale logicii lui Aristotel, ajunge să fie forțat și nu mai găsește ieșire din aproape nenumăratele graiuri latine, cu care crede că poate înlătura defectele drăgălașe și elegante, pe care limba latinăle folosește spre a se exprima".[2] Cu totul altă geneză au avut părțile de vorbire și sintaxa, nu aceea afirmată de cei care își imaginează că „popoarele, care și-au regăsit limbile, au trebuit mai înainte să meargă la școala lui Aristotel".[3] Aceeași judecată, Vico a trebuit, desigur, s-o extindă la orientarea logico-gramaticală de la Port-Royal, fiind cunoscut că logica lui Arnauld era elaborată „pe baza celei a lui Aristotel".[4] E posibil ca Vico să fi avut o simpatie mai mare pentru acei retori din secolul al XVII-lea, la care am surprins un fel de presentiment al științei estetice. Și pentru el *ingeniul* (care se referea la imaginație și la memorie) era
'*Scienza nuova pr.,* cartea a III-a, cap. 22; cf. părerea sa despre Clericus (Le Clerc), In *Opere,* IV, p. 382.
'*Giudizio intorno alia Grammatica d'Antonio d'Aronne* (In *Opere,* VI, pp. 149-l50).
*Scienza nuova sec,* cartea a Ii-a, *Corollari d'intorno all'origini dalie lingue ecc.*
• Vila, p. 343.

„părintele tuturor invențiilor"; denumea judecata asupra poeziei: *judecată a simțurilor;* ceea ce echivalează cu cuvintele „gust" și „bun-gust", nefolosite de el în acest sens. Cunoștea fără îndoială autorii de tratate în privința *prețiozităților* și *inventării de expresii căutate,* deoarece într-un arid manual retoric scris pentru uzul școlii sale (în care în zadar s-ar căuta vreo urmă a adevăratei lui gîndiri) îi citează pe Paolo Beni, Pellegrini, Pallavicino, pe marchizul Orsi.[1] Aprecia tratatul lui Pallavicino despre *Stil,* nu-i era necunoscută nici cartea *Del Bene* a aceluiași autor;[2] și, poate, n-a rămas fără efect asupra minții lui acea străfulgerare de inteligență prin care scriitorul iezuit considerase la un moment dat că poezia ține de *primele percepții.* Nu-l menționează pe Tesauro, dar nu ne putem îndoi că-l cunoștea; iar expunerea pe care o găsim în *Scienza nuova* nu numai despre poezie, ci și despre „blazoane", „devize

nobiliare", „insigne militare", „medalii" şi altele aminteşte expunerea lui Tesauro asupra acestor „subtilităţi figurate" în *Connocchiale aristotelico.*[3] Subtilităţi pentru Tesauro, ca orice altă exprimare spirituală şi metaforică; toate opere ale *imaginaţiei* după Vico: ale imaginaţiei care se desfăşoară nu numai prin vorbe, ci şi prin linii şi culori, prin „limbaje mute". Cunoştea cîte ceva din Leibniz, iar pe marele german şi pe Newton îi numea „primele două spirite" ale epocii sale;[4] dar despre tentativele estetice făcute în Germania de şcoala leibniziană nu părea să fi auzit de nici una. *Logica sa poetică* este descoperită cu totul independent şi anterior *organului* facultăţilor inferioare ale lui Biilffinger, anterior lucrărilor *Gnoseologia inferior* a lui Baumgarten şi *Logik der Einbil-dungskraft* a lui Breitinger. în realitate, Vico, pe de o parte este legat de vasta reacţie a Renaşterii contra formalismului şi verbalismului scolastic, care, începută prin restabilirea experienţei şi a simţurilor (Telesius, Campa-

[1] *Istituzioni oratorie e scritti inediţi,* Napoli, 1865, p. 90 şi urm. *De Sententiin, vulgo del ben parlare in concetti.*
'Scrisoare către ducele de Laurenzana, 1 martie 1732; cf. scrisoare către Muzio Gaeta.
'V. In lucrarea de fata p. 256.
[4] *Scienza nuova* sec, cartea I, *Del* meledo.



nuova

nella, Galileo Galilei, Bacon) trebuia să ducă şi la restabilirea valorii imaginaţiei în viaţa individuală şi socială; iar pe de altă parte, este premergător romantismului. Est«tic» m sci- Locul pe care noua teorie poetică a lui Vico îl are în
ansamblul gîndirii lui şi în structura lucrării *Scienza nuova* nu a fost văzut clar în toată importanţa lui: iar filozoful napolitan continuă să fie în mod obişnuit considerat ca inventator al *filozofiei istoriei.* Dar dacă prin această disciplină se înţelege încercarea de a fundamenta raţiona] istoria concretă şi de a deduce în mod conceptual epoci şi evenimente, atunci Vico şi-ar fi propus o problemă în care efortul lui — ca şi ale atîtor alţii de după el — ar fi fost înfrînt. Adevărul este că a sa filozofie a istoriei, a sa istorie ideală, a sa *Scienza nuova oVintorno alia comune natura delle nazioni (Ştiinţă nouă privind natura comună a naţiunilor),* nu priveşte istoria concretă şi particulară, care se desfăşoară în timp; şi nu este istorie, ci ştiinţă a idealului, *Filozofie a spiritului.* Faptul că Vico a făcut şi mari descoperiri de istorie propriu-zisă, confirmate substanţial de critica modernă (de exemplu, asupra dezvoltării poeziei epice elene şi asupra naturii şi genezei feudelor în antichitate şi în evul mediu) este cu siguranţă demn de a fi subliniat; dar această parte a operei sale trebuie deosebită de cealaltă fundamentală şi propriu-zis filozofică. Acum, dacă partea filozofică este o doctrină care expune momentele ideale ale spiritului sau, cum spunea el, „modificările minţii noastre umane", dintre aceste momente sau modificări Vico a definit primul şi a dezvoltat amplu nu atît momentul logic sau pe cel etic ori pe cel economic (deşi asupra tuturor acestora el face multă lumină), cît tocmai momentul *imaginativ sau poetic.* Descoperirii imaginaţiei creatoare îi este dedicată cea mai mare parte a celei de a doua *Scienza nuova;* din ale sale „noi principii ale poeziei" decurge teoria limbajului, a mitologiei, a scrierii, a figurilor simbolice etc. întregul său „sistem al civilizaţiei, al statului, al legilor, al poeziei, al istoriei şi,într-un cuvînt, al întregii umanităţi" are ca bază acea descoperire care constituie noul punct de vedere pe care se situează Vico. Autorul însuşi observa că a doua carte, intitulată înţelepciunea poetică, „unde se face o descoperire cu totul opusă celei făcute de Bacon" formează „aproape întregul corp al operei"; dar şi prima şi a treia tratează aproape în exclusivitate producţiile imaginaţiei. S-ar putea spune, de aceea, că adevărata *Scienza nuova* a lui Vico este *Estetica;* sau, cel puţin, *Filozofia spiritului* cu o dezvoltare specială *dată filozofiei spiritului estetic.*

între atîtea puncte luminoase, ba chiar într-un fascicul Erorile î atît de mare de lumină, rămîn totuşi în gîndirea lui zone obscure şi colţuri în umbră. Faptul că nu a făcut distincţie între *istoria concretă* şi *filozofia spiritului* îl face pe Vico să stabilească perioade istorice care nu corespund celor reale, ci sînt, uneori, aproape o alegorie sau *mitologie* a propriei sale filozofii a spiritului. De unde provine şi multiplicitatea acelor perioade (de obicei, trei) pe care Vico le identifică în istoria civilizaţiei în general, şi a poeziei, a limbii şi a tuturor celorlalte lucruri. „Primele popoare, care au fost copiii genului uman, au întemeiat mai întîi *lumea artelor;* au urmat filozofii, care au venit după o îndelungată perioadă şi în consecinţă bătrînii naţiunilor au întemeiat lumea *ştiinţelor;* şi astfel'a fost

într-adevăr *împlinită omenirea.*[1] Din punct de vedere istoric, şi judecind prin aproximaţie, această schemă de dezvoltare îşi are adevărul ei; dar e vorba tocmai de un adevăr aproximativ. Şi ca urmare a aceleiaşi confuzii între filozofie şi istorie el refuza popoarelor primitive orice logică intelectivă, considerînd că fizica lor, cosmologiile, astronomiile şi geografiile lor, pînă şi morala, economia şi politica lor erau poetice. Totuşi, o perioadă a istoriei concrete a omenirii *complet poetică,* lipsită de abstracţii şi de raţionamente, nu a existat niciodată, ba chiar nici nu se poate concepe. O morală, o politică, o fizică, oricît de imperfecte ar fi, presupun întotdeauna opera intelectului. Anterioritatea ideală a poeziei nu se poate materializa într-o epocă istorică a civilizaţiei.
Legată de aceasta este o altă eroare, în care Vico cade de mai multe ori, cînd afirmă că „scopul principal al poeziei" este „de a învăţa vulgul ignorant să acţioneze în mod

[1] *Scienza nuova sec, Ultimi corollari,* § 5.



virtuos" „şi de a găsi povestiri potrivite înţelegerii populare, şi care să tulbure la maximum"[1]. Date fiind explicaţiile clare pe care el le dă asupra caracterului neesenţial al abstracţiilor şi artificiilor intelectuale în poezie;dat fiind că pentru el poezia se bazează pe ea însăşi fără sprijin din afară; dat fiind că el a afirmat energic caracterul particular al teoriei imaginaţiei; o astfel de propoziţie nu poate fi înţeleasă ca o întoarcere la teoria pedagogică şi eteronomă a poeziei, într-adevăr depăşită, în mod substanţial, ci este, fără îndoială, consecinţa ipotezei lui istorice asupra existenţei unei epoci a civilizaţiei total poetice, în care educaţia, ştiinţa şi morala ar fi fost guvernate de poeţi. O altă consecinţă a acestui fapt este că „universaliile imaginative" par uneori înţelese de el ca nişte universalii imperfecte (concepte empirice sau reprezentative cum au fost numite apoi); deşi, pe de altă parte, individualizarea este în ele atît de pronunţată, iar natura lor afilozofică atît de accentuată, îneît semnificaţia lor de forme pur imaginative poate fi socotită prevalentă. De notat, în sfîrşit, că termenii fundamentali nu sînt folosiţi de Vico întotdeauna în acelaşi fel; „simţ", „memorie", „imaginaţie", „ingeniu" nu definesc întotdeauna cu claritate raporturile lor reciproce de sinonimie sau de diversitate. „Simţul", pare a fi cînd în afara spiritului, cînd un prim moment al acestuia; poeţii cînd sînt organ al „imaginaţiei", cînd „simţul" umanităţii; imaginaţiei i se spune uneori „memorie dilatată". Incertitudini ale unei gîndiri virgine şi originale, şi de aceea nu uşor de guvernat. A separa filozofia spiritului de istorie, modificările minţii umane de întîmplările istorice ale popoarelor, estetica de civilizaţia homerică; şi, continuînd analizele lui Vico, a determina mai exact adevărurile afirmate de el, diferenţele făcute, identificările întrezărite; a purifica, în sfîrşit, estetica de reziduurile vechilor retorici şi poetici şi de un anumit schematism grăbit al autorului ei: acesta este domeniul de activitate, acesta e progresul care urma să fie realizat, după descoperirea autonomiei lumii estetice, d torate geniului lui Giambattista Vico.

[1] *Scienza nv.ova pr.,* cartea a. III-a, cap. 3; *Scienza nueva sec,* cartea **a** III *Btllti, metafisico. poetica,* şi cartea a III-a In princ.

# VI

## DOCTRINE ESTETICE MINORE AL XVIII-LEA ÎN SECOLUL

Acest progres n-a avut efect atunci. Paginile din *Scienza nuova* privitoare la doctrina estetică au rămas şi mai puţin cunoscute şi mai puţin eficace decît restul acestei cărţi minunate. Nu fiindcă în cutare scriitor italian, sau contemporan sau din generaţiile imediat următoare, nu se găsesc, după cum vom vedea, vestigii ale ideilor estetice ale lui Vico; ci fiindcă ele există aici în mod extrinsec şi material, deci steril. în afara Italiei, *Scienza nuova* (deja anunţată de un conaţional în 1726, în *Actele* din Leipzig, cu comentariul binevoitor că *Magis indulget ingenio quam veritâţi,* şi cu plăcuta ştire că *ab ipsis italis taedio magis quam applausu excipitur*[1], a fost menţionată, după cum se ştie, la sfîrşitul secolului, de Herder şi de Goethe şi de încă vreo cîţiva.[2] în legătură cu poezia, adică cu problema homerică, a dat din ea cîteva extrase Wolff, căruia, după publicarea lucrării *Prolegomena ad Homerum* (1795), îi fusese semnalată de Cesarotti ;[3] dar fără ca nici atunci şi nici apoi să se bănuiască importanţa

doctrinei poetice generale, față de care ipoteza

'VICO, *Opere, ei.* cit., IV, p. 305.

[2] HERDER, *Briefe zur Bef6rderung der Humanität: 1793—1797,* scris. 59; GOETHE, *Italien. Reise,* 5 martie 1787.

* Scrisoarea lui Wolff către Cesarotti, 5 iunie 1802, In Cesarotti, *Opere,* ▼ol. XXXVIII, pp. 108-l12, cf. *ibid,* pp. 43-44, 66-67 şi voi. XXXVII, PP. 281, 284, 324, cf. In legătură cu Întreaga problemă a legăturilor dintre Wolff şi Vico, CROCE, *Bibliografia Vichiana,* pp. 51, 56 — 58 şi *Supplemente,* »P. 12-l4.

Soarta Ideilor lui Vico

**Autorii italieni: A. Conți**



homerică era un simplu corolar şi exemplu. Wolff (1807) a crezut că găsise un precursor ingenios într-o problemă specială şi nu şi-a dat seama că se afla în prezența unui om a cărui statură intelectuală era mult superioară față de aceea a unui pur filolog.

Deci nu sprijinindu-se pe cartea lui Vico, care n-a făcut o adevărată şcoală, şi, trebuie să adăugăm, nici prin forțe noi sau pe alte căi a reuşit atunci gîndirea să se înalțe în regiunea in care solitarul filozof napolitan se ridicase. — Un efort remarcabil pentru stabilirea unei teorii filozofice a poeziei şi a artelor a fost făcut în Italia de venețianul Antonio Conți, de la care ne-au rămas în ciornă multe lucrări despre imaginație, despre puterile sufleteşti, despre imitația poetică şi alte chestiuni asemănătoare, toate urmînd să alcătuiască un amplu tratat asupra Frumosului şi asupra Artei. Conți, care într-o primă perioadă profesase idei asemănătoare cu cele ale lui Dubos, afirmînd că poetul „trebuie să pună totul în imagini", şi că gustul, la fel ca sentimentul, este indefinibil, şi că există oameni fără gust după cum există orbi şi surzi, şi care polemizase contra cartezianismului în literatură a abandonat apoi această teorie a sa care era în parte senzualistă şi în parte sentimentalistă[1]. Şi, cercetînd natura poeziei, se declara nesatisfăcut de Castel-vetro, Patrizzi şi chiar de Gravina. „Dacă Castelvetro (observa el) care a scris atît de subtil despre *Poetica* lui Aristo-tel, ar fi consacrat două sau trei capitole ca să explice din punct de vedere filozofic ideea imitației, ar fi rezolvat din-tr-o dată multe probleme propuse de el asupra teoriilor poetice, şi care nu sînt bine rezolvate. Patrizzi, în *Poetica* sa şi în controversa asupra lui Torquato Tasso, nu precizează de loc bine ideea filozofică a imitației, multe lucruri foarte utile în legătură cu istoria poetică el le adună, dar risipeşte inutil doctrina platonică pe care o amestecă aci şi pe care, dacă ar fi concentrat-o fără multe sofisme într-un singur punct, i-ar fi schimbat aspectul. Gravina a menționat în a sa *Ragion poetica* un nu ştiu ce al ideii filozofice a imitației ; dar prea grăbit să deducă din ea regulile poeziei lirice,

[1] Scrisori In limba franceză către presidentessa Perrante (1719) şi către marchizul Maffei, In *Prose e Poesie,* voi. II (1765), pp. LXXXV-CIV, CVIII-CIX.



dramatice şi epice, şi să le ilustreze cu exemple din cei mai celebri poeți greci, latini şi italieni, n-a aşteptat să dezvolte cît trebuie ideea fecundă pe care o propune."[1] Bun cunoscător al literaturii filozofice contemporane europene, Conți nu ignora teoria lui Hutcheson; dar o respingea energic, notînd: „de ce să multiplicăm facultățile?" Sufletul e unul şi numai din comoditate scolastică a fost împărțit în trei facultăți, simțuri, imaginație, intelect, dintre care prima „cercetează obiectul prezent, iar pe cel îndepărtat îl cercetează imaginația, la care memoria se reduce cu uşurință; dar obiectul simțurilor şi al imaginației este întotdeauna singular, şi doar mintea, intelectul, spiritul sînt acelea care din compararea lucrurilor singulare pot extrage universalul". De aceea, Hutcheson „mai înainte de a introduce un nou simț pentru plăcerea frumuseții" ar fi trebuit „să stabilească limitele acestor trei potente cognitive, şi să demonstreze că plăcerea ocazionată de frumusețe nu rezultă din cele trei plăceri ale acestor trei potente, sau din simpla plăcere intelectivă, la care ele se reduc, dacă analizăm bine operațiunile sufletului". Eroarea scriitorului scoțian derivase deci din separarea plăcerii de facultățile cognitive, închizînd-o pe prima într-un anumit *simț al frumuseții*[2], gol de conținut. Dimpotrivă, Conți, refăcînd istoria diferitelor opinii ale criticilor cu privire la doctrina aristotelică a *universalului* în poezie, acorda o mare pondere dialogului *Nau-gerius seu de Poetica* al lui Fracastoro[3]; şi pentru o clipă aproape că surprinde ceea ce este *propriu* universalului poetic, punîndu-l în ceea ce constituie *caracteristicul,* fapt pentru care numim

*foarte frumoase* şi lucrurile *oribile.* „Balzac, în toate călătoriile lui, n-a văzut niciodată o *bâtrlnâ frumoasă:* în sensul poetic, sau pictural, foarte frumoasă e o bătrînă atunci cînd e înfăţişată cu trăsături care dovedesc cel mai mult ravagiile vîrstei." Dar, imediat după aceea, el identifică caracteristicul cu *perfectul* lui Wolff „care nu e diferit de fiinţă, nici fiinţa de adevărul pe care scolasticii îl numesc transcendental, şi care e obiectul tuturor artelor

[1] *Ibid.,* voi. I, 1739, pref.
• *Ibid.,* voi. II, pp. CXXXI-CLXXVII.
• Cf. In lucrarea de faţă, pp. 251 — 252.




şi tuturor ştiinţelor şi devine obiect al poeziei atunci cînd prin intermediul imaginilor fantastice încîntă intelectul şi mişcă voinţa, transferînd ambele potente în lumea ideală şi în arhetip, despre care, după sfîntul Augustin, vorbeşte îndelung părintele Malebranche în a sa *Recherche de la ve-rite."*[1] Astfel şi universalul lui Fracastoro se schimbă, din nou, în cel al ştiinţei: „din lucrurile singulare, date fiind determinările lor infinite, noi nu cunoaştem clar şi distinct decît unele proprietăţi comune ale lor, ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, că nu avem decît ştiinţa universaliilor. Deci, a spune că poezia are ca obiect ştiinţa, sau universalul, este acelaşi lucru; şi acest lucru îl susţine, după Aris-totel, Navagero."[2] „Universaliile imaginative ale domnului Vico" (cu care schimbase cîteva scrisori) nu i-au deschis orizonturi noi: domnul Vico „vorbeşte mult despre ele, notează el, şi vrea ca oamenii cei mai grosolani, alcătuindu-le, nu din desfătare sau pentru o altă utilitate, ci din nevoia de a-şi clarifica sentimentele după cum îi învăţa natura, să furnizeze prin limba poetică elementele unei teologii, ale unei fizici, ale unei morale cu totul poetice". Dar Conţi se scuză dacă pentru moment nu examinează „o astfel de chestiune critică"; şi consideră numai că „în multe feluri se poate demonstra că aceste universalii fantastice sînt materia sau obiectul poeziei, în măsura în care conţin în ele ştiinţele sau lucrurile considerate în ele însele".[3] Tocmai contrariul a ceea ce „Domnul Vico" înţelesese să afirme. Conţi e apoi cpnstrîns să se întrebe cum e posibil ca, universalul poetic fiind acelaşi lucru cu cel ştiinţific, poezia să aibă drept obiect nu adevărul, ci verosimilul. Şi răspunde re-curgînd la punctul de vedere al lui Baumgarten sau la cel comun. „Atunci cînd ştiinţele devin în mod particular colorate, trecem de la adevăr la verosimil." A imita este a da impresia de adevăr; dar acest lucru se face luînd din el numai unele trăsături, procedeu care constituie tocmai verosimilul. Dacă vrem să descriem poetic curcubeul, trebuie să aruncăm la o parte majoritatea teoriilor opticii newto-

[1] *Prose e Poesie,* II, pp. 242—246. • *Ibid.,* II, p. 249.



niene; astfel că din descrierea poetică vor lipsi „multe circumstanţe ale demonstraţiei matematice", iar ceea ce se păstrează va forma verosimilul, sau acel singular „care dezvăluie ideea universală rămasă în mintea omului învăţat". Marea artă a poeziei constă în „a alege fantasma particulară care să reţină în ea mai multe puncte ale doctrinei universale şi care, inclusă în exemplu, să coloreze preceptul, pe oare eu să-l găsesc aici fără să-l caut, iar în întîmplările altora să le regăsesc pe ale mele proprii".[1] De unde reiese că poeziei nu-i ajunge imitaţia, ci are nevoie de *alegorie:* „în poeziile antice una se citeşte şi a'ta se înţelege". Şi aici apare exemplul nelipsit al poemelor homerice, în care, de altfel, Conţi îşi dă seama că există ceva ireductibil la învăţătură şi la alegorie, ceea ce justifică, cel puţin parţial, condamnarea platoniciană[2]. El cunoaşte un fel de imaginaţie, deosebită de sensibilitatea pasivă: „cea pe care părintele Malebranche o numeşte imaginaţie activă, iar Platon artă imaginară, şi care cuprinde tot ceea ce se înţelege prin cuget, perspicacitate, judecată, bun-gust al poetului în a folosi sau a nu folosi la timpul şi la locul potrivit regulile şi licenţele artei, şi de a corecta extravaganţa imaginilor pro-, duse de fantazie".[3] Dar în legătură cu bunul-gust literar e de acord cu sentinţa lui Trevisano, făcîndu-l să constea în „a armoniza între ele, adică a restrînge în limitele şi modurile lor facultăţile cognitive ale sufletului, memoria, imaginaţia, intelectul, astfel încît una să nu se reverse peste cealaltă".[4]

Printr-un asiduu efort de gîndire şi căutînd *maibinele,* Conți se menține la cel mai înalt grad de speculație estetică europeană în vremea lui (exceptînd mereu pe solitarul Vico): la acelaşi grad la care se afla în Germania Baumgarten. Vom trece repede peste alți scriitori italieni, cum e Quadrio (1739), autorul primei mari enciclopedii de literatură universală, care definea poezia „ştiință a lucrurilor umane şi divine, expusă poporului în imagini, făcută cu cuvinte le-



Quadrio «I Za notti

• *Ibid.,* II, p. 249.

*Ibid.,* II, pp. 252-253

[1] *Ibid.,* II, pp. 253-254. • *Ibid.,* II, p. 127.

*Ibid.,* I, pref.

[4] *Ibid.,* I, p. XLIII.

**M.** (osarolti



gate după măsură";[1] sau Francesco Măria Zanotti (1768), care o numea „artă de a versifica în scopul de a desfăta":[2] definiții demne, prima de un autor medieval de enciclopedii, iar a doua de un compozitor tot medieval de arte ritmice şi autor de sfaturi pentru trubaduri. O activitate serioasă în problemele estetice se reia prin Melchiorre Cesa-rotti.

Cesarotti şi-a îndreptat atenția asupra poeziei populare şi primitive; a tradus şi a însoțit cu disertații cînturile lui Ossian; s-a apucat să cerceteze poezii vechi spaniole şi chiar cîntece populare mexicane şi lapone; a studiat poezia ebraică; şi-a petrecut cea mai mare parte din viață studiind poemele homerice, examinînd tot ceea ce critica propusese şi propunea în legătură cu geneza şi structura lor şi discutînd printre primii teoria homerică a lui Vico. In afară de aceasta s-a ocupat de originea poeziei, de desfătarea pe care o oferă tragedia, de gust, de frumos, de elocvență, de stil, şi, se poate spune, de toate problemele formulate pînă atunci în domeniul artei.[3] Un oarecare ecou din Vico parcă surprindem în cele ce spune despre LaMotte: anume că „poseda logica, dar nu ştia că *logica poeziei* este întrucîtva diferită de cea obişnuită; avea mult spirit, dar nu cunoştea decît spiritul, şi nu pare să fi înțeles bine cîtă distanță se află încă între o proză rațională şi poezie; adevăratul Homer, cu defectele lui agreabile, va plăcea întotdeauna mai mult decît Homerul lui reformat, cu virtutea lui rece şi afectată".[4] Cesarotti proiecta (1762) o mare operă teoretico-istorică, în a cărei primă parte „s-ar presupune că nu există încă nici poezia, nici arta poetică şi s-ar încerca să se vadă în ce fel un gînditor luminat ar fi putut să-şi dea seama de posibilitatea unei asemenea arte, şi cum pe aceeaşi cale ar fi perfecționat-o: „fiecare ar vedea cum se

FR. SAV. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia,* Bologna, 1739, voi. I, partea I, secț.I, cap. 1.

'FR. M. ZANOTTI, *Dell'arte poetica, ragionamenti dnque,* Bologna, 1768.

• *Despre Ossian,* In *Opere,* voi. II-V; despre Homer, voi. VI—X; *Saggio sopra ii diletto della tragedia,* voi. XXIX, pp. 117 — 167;' *Saggio sul Bello,* voi. XXX, pp. 13 — 70; *despre Filosofia del gusto,* voi. I; *despre elocinſăı* voi. XXXI.

* *Opere,* voi. XL, p. 49.



naşte şi se dezvoltă poezia, ca să spunem aşa, ca în palmă; şi ar putea să se asigure de adevărul principiilor prin mărturia propriului său sentiment interior".[1] Dar deşi a fost lăudat la vremea sa în Italia ca fiind cel care „cu cea mai pură torță a filozofiei a luminat adîncurile intime ale poeziei şi eţocvenței"[2], pare-se totuşi că ilustrul literat, filozof diletant şi spontan să nu fi găsit soluții profunde şi originale. „Poezia (o definea el în 1797) este arta de a reprezenta şi perfecționa natura printr-o vorbire pitorească, însuflețită, imaginativă şi armonioasă."[3] Filozofia timpului făcea ca spiritele să nu mai suporte ideile vechilor autori de tratate. Arteaga lăuda la acelaşi Cesarotti, „tactul fin, acea critică imparțială, acel spirit rațional, inspirat nu din sărăcuțele pîrîuri ale lui Speroni, Castelvetro, Casa şi Bembo, ci din inepuizabilele şi profundele izvoare ale lui Montesquieu, Hume, Voltaire, D'Alem-bert, Sulzer şi ale altor scriitori de aceeaşi vigoare".[4] Scri-indu-i lui Saverio Bettinelli, care lucra la o carte despre *Entuziasm,* Paradişi dorea „o istorie metafizică a entuziasmului care ne va înlocui toate poeticile pe care ar trebui sa le ardem" şi care va face simplă „hîrtie de împachetat" din cărțile lui Castelvetro, ale lui Minturno şi ale acelui om crud care era Quadrio".[5] Totuşi, cartea lui

Bettinelli (1769) nu conține altceva decît vii şi elocvente definiții empirice ale psihologiei poetului, ale „entuziasmului poetic", în care autorul distinge cele şase grade ale elevației, viziunii, rapidității, noutății şi uimirii, pasiunii şi transfuziei. Din empirism n-a ieşit nici Mario Pagano, în cele două eseuri *Gusto e le belle arte* şi *Origine e natura della poesia* (1783—1785) în care a combinat în mod curios unele idei ale lui Vico cu senzualismul curent. Forma teoretico-fantastică şi plăcerea simțurilor devin, pentru el, aproape două pe-

[1] *Ibid.,* voi. XL, p. 55.
• Scrisoarea lui Corniani către Cesarotti, 21 noiembrie 1790, In *Opere,* voi. XXXVII, p. 146.
' *Saggio sopra le istituzioni scolastiche, private e pubbliche,* In *Opere,* voi. XXIX, pp. l-115.
[1] Scrisoarea din 30 martie 1764, In *Opere,* voi. XXXV, p. 202.
* SAVERIO BETTINELLI, *Dell'entusiasrno nelle belle arti,* 1769, In *Opere,* **III,** pp. XI-XII. »



rioade istorice ale artei. „Din leagăn artele frumoase sînt destinate mai mult decît să ofere plăcere, să redea o adevărată imitare a naturii. Primii lor paşi sînt spre expresie mai mult decît spre frumusețe... In cele mai vechi poezii, pînă şi în cîntecele barbarilor sălăşluieşte un viu patetism; pasiunile sînt aici în mod natural exprimate şi chiar în sunetul vorbelor se simte expresia lucrurilor." Dar „epoca perfecțiunii este acel moment în care imitarea adevărată şi exactă a naturii se îmbină cu frumusețea deplină, cînd este acord şi armonie", cînd „gustul este rafinat şi societatea a ajuns la cultura ei completă". Artele frumoase „precedă cu puțin vîrsta filozofiei, adică a perfecțiunii complete a societății" ; ba mai mult, unele forme de artă, cum e tragedia, trebuie să urmeze în mod necesar după filozofie, de ajutorul căreia are nevoie fiind îndreptată spre „regenerarea moravurilor".[1]

Nici despre opera lui Baumgarten nu se poate spune că a fost aprofundată sau reformată de cei care au urmat după el în țara lui. Elev fidel şi entuziast al lui Baumgarten, Georg Frederic Meier îi ascultase cursurile la universitatea din Frankfurt pe Oder, şi încă din 1746 ieşise în arenă să apere lucrarea *Meditationes* contra criticii lui Quistorp, căruia maestrul nu catadicsise să-i răspundă,[2] iar în 1748, mai înainte de a fi fost publicată *Aesthetica,* tipărise primul volum din *Anfangsgriinde aller schonen Wissenschaften*[3] *(Principiile întregii literaturi),* urmat în 1749 şi în 1750 de cel de al doilea şi al treilea. Această carte, care este o expunere completă a doctrinei lui Baumgarten, se împarte, după metoda maestrului, în trei părți: invenția gîndurilor frumoase *(heuristica),* metoda estetică *(methodica)* şi frumoasa semnificație a gîndurilor *(semiotica)* ; prima dintre aceste părți cuprinde două volume şi jumătate şi este subîmpărțită în trei secțiuni: *frumusețea cunoaşterii sensibile* (bogăția estetică, măreția, verosimilul, vivacitatea, certitudinea, riața

**FR. H.** PAGANO, *De'saggi politici,* Napoli, 1783 — 1785; voi. I, ap. la secțiunea 1: *Sull'origine e natura della poesia;* voi. **II,** secțiunea a 6-a: *Del gusto e delle belle arii.*
•V. mai **sus** p. 283.
[3]Halle, 1748-l750.



senzitivă şi spiritul literar); *facultățile senzitive* (atenție, abstracție, sensibilitate, imaginație, istețime, subtilitate, memorie, forță poetică, gust, facultatea de a prevesti, de a face presupuneri, de a semnifica, facultăți apetitive inferioare); şi *diferite feluri de gînduri frumoase* (concepte, judecăți şi silogisme estetice). în afara acestei opere retipărită de mai multe ori (în 1757 a apărut şi un compendiu al ei)[1], Meier s-a ocupat de estetică în mai multe dintre foarte numeroasele sale scrieri, şi mai ales într-un volumaş intitulat *Betrachtungen iiber die ersten Grundsätze aller schonen Kilnste und Wissenschaften*[2] *(Considerații asupra primelor principii ale tuturor artelor frumoase şi ale literaturii).* Cine oare mai mult decît el a fost mai îndrăgostit de ştiința de curînd botezată? A apărat-o contra celor care îi negau posibilitatea şi utilitatea şi contra celorlalți care, deşi admiteau aceste lucruri, notau nu fără dreptate că aşa-zisele estetici ofereau în substanță doar ceva mai mult decît tratatele obişnuite de poetică şi retorică. El para

această acuzație, căreia ii recunoștea justețea parțială, observînd că era imposibil ca un singur scriitor să posede deplină competență în toate amănuntele diferitelor arte; scuza celelalte defecte spunînd că nu se poate pretinde esteticii, știință tînără, acea perfecțiune pe care o au numai științele cultivate de secole; alteori declara că nu înțelege să răspundă „unor dușmani ai esteticii, care nu pot sau nu vor să observe adevăratele calități și scopul acestei științe și că și-au făcut despre ea în mintea lor o imagine extravagantă și mizerabilă, contra căreia luptă, adică de fapt contra lor înșiși". Iar altă dată, în fine, nota cu o resemnare filozofică că estetica are același destin cu toate celelalte științe, „care, la început, atunci cînd sînt anunțate, întîmpină mulți defăimători și disprețuitori, care le iau în rîs din cauză că nu au cunoștințe și sînt plini de prejudecăți; dar găsesc apoi și persoane inteligente care, studiindu-le cu forțe unite, le fac să ajungă la perfecțiunea cuvenită."[3]



[1] *Axiszug aus den Anfangsgriinden,* etc, **Halle,** 1758. • **Halle, 1757.**

• **Pref. la** ed. **a Ii-a** (1768) **a voi. II din** *Anfangsgrunde,* și *Betrachtungen,* ai ales §§ l-2, 34.





Spre universitatea din Halle, unde Meier preda, trăgeau toți studioșii și curioșii noii științe. „Autor principal" sau „inventator" al acestei științe *(Haupturkeber, Erfinder)* fusese, după cum Meier nu înceta să proclame, „domnul profesor Baumgarten"; dar el atrăgea totodată atenția că ale sale *Anfangsgrunde* nu erau o simplă traducere a *colle-gium-nlui* lui Baumgarten.[1] Numai că, deși îi recunoaștem lui Meier meritele de abil propagator, ușurință, claritate, o abundentă elocvență și chiar o anume ascuțime în polemică, nu putem, pe de altă parte, să aruncăm toată vina pe adversarii acestor primi *esteticieni,* care vorbeau batjocoritor de „profesorul Baumgarten din Frankfurt și de *maimuța* lui *(Affe),* profesorul Meier din Halle"[2]. Toate defectele esteticii lui Baumgarten reapar în opera lui cu contururi și mai reliefate; iar limitele *facultății cognitive inferioare,* domeniu declarat al poeziei și al artei, sînt fixate aici într-un mod straniu. Este interesant, de pildă, să vedem cum înțelege el diferența dintre *confuz* (estetic) și *distinct* (logic) și propoziția că frumusețea dispare, cînd este gîndită în mod distinct. „Obrajii unei femei frumoase, pe care în floarea tinereții înfloresc trandafirii, sînt frumoși atîta timp cît sînt priviți cu ochiul liber. Să-i privim, în schimb, cu o lupă măritoare. Unde a dispărut acum frumusețea? E greu de crezut că o suprafață respingătoare, scîrboasă, toată văi și munți, ai cărei pori sînt plini de murdărie, ici colo acoperită de peri, să fie lăcașul acelei atracții amoroase care leagă inimile."[3]„ Fals din punct de vedere estetic" este ceea ce facultatea inferioară nu e în măsură să recunoască ca adevărat; de exemplu, teoria după care corpurile sînt alcătuite din monade.[4] Conceptele generale, o dată ce devin inteligibile pentru această facultate, au o mare bogăție estetică, întrucît conțin în ele infinite consecințe și cazuri particulare.[5] Obiect al facultății estetice sînt și acele lucruri, care sau nu pot fi gîndite în mod distinct, sau, gîndite astfel, ar duce la compromiterea gravității filozofice: un sărut

[1] Pref. la voi. I și cf. § 5.

•Fragment dintr-o scrisoare adresată lui Gottscaed In 1747, în DANZEL, *Gottsched,* p. 215.

*'Anfangsgr.,* § 23. • *Ibid.,* § 92. [5] *Ibid.,* § 49.



este un obiect excelent pentru un poet; dar ce s-ar spune oare despre un filozof care ne-ar face o demonstrație despre sărut, prin metoda matematică?[1] Pe lîngă aceasta, Meier include în estetică întreaga teorie a observației și a experimentului, care i se pare lui că ține de ea, deoarece aci operează simțurile;[2] și îi adaugă o alta privitoare la facultatea apetitivă, fiindcă (zice el) „pentru o lucrare estetică nu e nevoie numai de un spirit frumos, ci și de o inimă nobilă".[3] Uneori se apropie de adevăr, ca atunci cînd observă că forma logică o presupune pe cea estetică, și că primele noastre concepte sînt senzitive, logica făcîndu-le apoi distincte;[4] sau cînd condamnă alegoria ca fiind „una dintre formele cele mai mediocre ale gîndirilor

frumoase".[5] Dar, pe de altă parte, după părerea lui, distincţiile şi definiţiile logice, deşi nu trebuie căutate de către literat, au o mare utilitate pentru poezie; ba chiar sînt indispensabile ca regulatoare ale gîndirii corecte, fiind aproape un schelet al corpului poetic: trebuie doar să ne ferim să judecăm conceptele generale estetice, *notiones aestheticae universales,* cu rigoarea şi exactitatea care se foloseşte pentru cele filozofice. Şi fiindcă conceptele, ele singure, ar fi ca nişte bijuterii nelegate între ele, e nevoie pentru a le lega de ajutorul *judecăţilor* şi *silogismelor estetice;* teoriile acestora fiind aceleaşi pe care le dă logica, despuiate de ceea ce slujeşte puţin sau de loc literatului şi care ţine mai ales de filozof.[6] Combătînd în *Betrachtungen* (1757) principiul imitaţiei (care i se părea totodată prea generic, fiindcă ştiinţa şi morala sînt şi ele imitaţii ale naturii, şi prea restrîns, fiindcă arta nu imită numai lucrurile naturale, nici nu trebuie să le imite pe toate, ba chiar le exclude pe cele imorale) Meier reafirma teza după care principiul estetic ar consta în „cea mai mare frumuseţe posibilă a cunoaşterii sensibile"[7]. Şi o susţinea de-clarînd greşită credinţa după care această cunoaştere sensibilă ar fi cu totul sensibilă şi confuză, fără vreo lumină a distincţiei şi a raţionalului. Cu totul sensibilă este cunoaş-



[1] *Ibid.,* § 55.
[1] *Ibid.,* §§ 529-640.
' *Ibid.,* § 413.
' *Betravhtungen,* § 20.
*Ibid.,* §§ 355 — 370.
• *Ibid.,* § 5.
• *Ibid.,* §§ 54l-570.

M.MendelsBolsn şi alţi discipoli l Ii '
ş ţ al Ini garten. esteticii



terea, de pildă, a dulcelui, a amarului, a roşului şi altele. Dar există o altă cunoaştere, care este, prin însăşi existenţa ei, sensibilă şi intelectuală, confuză şi distinctă, şi la care colaborează ambele facultăţi, cea inferioară şi cea superioară. Cînd într-o astfel de cunoaştere prevalează cea in-telectivă, avem ştiinţa; cînd prevalează sensibilitatea, avem poezia. „După explicaţia noastră, forţele cognitive inferioare trebuie să strîngă tot materialul unei poezii, toate părţile ei. Intelectul şi raţiunea exercită, de altfel, o supraveghere, pentru ca aceste materiale să fie puse în aşa fel unul lîngă altul, încît în legătura lor să se regăsească distincţia şi ordinea."[1] Ici o cădere în senzualism, colo o fugitivă întîlnire cu adevărul; dar cele mai adeseori, şi în concluzie, o adeziune la vecbea teorie mecanică, demonstrativă, pedagogică a poeziei: aceasta este impresia pe care o lasă scrierile estetice ale lui Meier.
Mendelssohn, alt urmaş al lui Baumgarten, considerînd frumuseţea drept „imaginea indistinctă a unei perfecţiuni" deducea de aici că Dumnezeu nu poate avea sentimentul frumuseţii, aceasta fiind un fenomen al imperfecţiunii umane. O primă formă a plăcerii era, după el, plăcerea simţurilor, provenind din „starea îmbunătăţită a constituţiei corpului nostru"; o a doua, faptul estetic al frumuseţii sensibile, adică al unităţii în varietate; oatreia, perfecţiunea, sau acordul în varietate.[2] Respingea şi el simţul frumuseţii, acel *deus ex machina* al lui Hutcheson. Frumuseţea sensibilă, perfecţiune care poate fi precepută de simţuri, este independentă de faptul că obiectul reprezentat este frumos sau urît, bun sau rău în natură: e de ajuns ca el să nu ne fie indiferent; de unde se vede că Mendelssohn accepta definiţia lui Baumgarten şi anume că „poemul este o vorbire *perfectă din punct de vedere sensibil*[1 t3]. Elias Schlegel (1742) relua conceptul de artă ca *imitaţie,* care să nu fie atît de servilă încît să pară o copie şi să fie asemănătoare, nu identică cu natura; şi atribuia poeziei ca scop principal plăcerea, iar

[1] *Ibid.,* § 21.
• *Briefe iiber die Empfindungen,* 1755, scris. 2, 5, 11.
[8] *Betrachtungen ub. d. Quelkn d. sch. Wiss. u. K.,* 1757, apoi sub titlul: *Veberdie Hauptgrundsätze,* etc, 1761, In *Opere,* ed. cit. II, pp. 16, 12 — 15, 21—3#-



ca scop accesoriu, instruirea.[1] Expuneri asupra esteticii, cursuri universitare sau volumaşe uşoare pentru publicul cult, *Teorii ale artelor frumoase şi literelor, Manuale, Schiţe, Texte, Principii, Introduceri, Lecţii, Eseuri şi Consideraţiuni asupra gustului* plouau unul după altul fără oprire în Germania, în cea de a doua jumătate a secolului al optsprezecelea. Există cel puţin vreo treizeci de tratate ample sau complete, şi cîteva zeci din cele mai reduse sau fragmentare. De la universităţile

protestante, noua ştiinţă s-a extins la cele catolice prin intermediul lui Riedel la Viena, Herwigh la Wiirzburg, Ladrone la Mainz, Jacobi la Freiburg şi a altora la Ingolstadt după alungarea iezuiţilor.[2] Pentru şcolile catolice scria, în 1790, un volumaş galant, *Die, ersten Grundsätze derschonen Kiinste uberhaupt, und der schonen Schrei-bart insbesondere[3],* acel călugăr franciscan rău famat, prieten cu Robespierre, E. Schneider, care, răspopit, urma să terorizeze Strasburgul în timpul Convenţiei şi să sfîrşească pe ghilotină. Succesiunea rapidă a acestor *estetici* germane este comparabilă doar cu cea a *poeticilor* în Italia, în secolul al XVI-lea, după resuscitarea tratatului aristotelic, în 1771 — 1774, elveţianul Sulzer publică o mare enciclopedie estetică, *Allgemeine Theorie der schonen Kiinste (Teoria generală a artelor frumoase),* în ordine alfabetică, cu referinţe istorice în fiecare articol, devenite foarte bogate în ediţia a II-adin 1792, îngrijită de căpitanul prusac în retragere, domnul von Blankenburg[4]. Iar în 1799, un oarecare J. Koller publica într-o primă formă *Entwurf z. Geschichte u. Literatur d. Aesthetik[5],* în care putea deja să observe cu justeţe: „Va fi poate pentru tinerii patrioţi o plăcută constatare recunoaşterea faptului că *germanii au produs In acest domeniu mai mult decît oricare altă naţiune."[6]*



[1] J.E. SCHLEGEL, *Von der Nachahmung,* 1742: cf. BRAITMAIER, *Gesch. d.* poet. *Th.,* I, pp. 249 şi urm. ' KOLLER, *Entwurf,* p. 103. 'V. mai sus, Bonn, 1790; cf. SULZER, I, p. 55 şi KOLLER, pp. 55-5S. 'Vezi apendicele bibliografic al prezentei lucrări. [S]V. mai sas, Regensburg, 1799; vezi apendicele bibliografic. •KOLLER, »p. *cit.,* p. VII.



Limitîndu-ne să menţionăm doar lucrările lui Riedel (1767), Faber (1767), Schiitz (1776-l778), Schubart (1777 — 1778), Westenrieder (1777), Szerdahely (1778), Konig (1784), Gang (1785), Meiners (1787), Schott (1789), Moritz (1788)[1], vom nota din mulţimea lor *Theorie der schonen* şi *Kunste u. Wissensch.* (1783) a lui Johann August Eberhard, succesor al lui Meier la catedra din Halle[2], şi *Entwurf einer Theorie und Literatur d. s. W., (Schiţă pentru o teorie a literaturii)* (1783) a lui Johann Joachim Eschenburg, una dintre cărţile cele mai răspindite şi mai studiate pe atunci în şcoli.[3] Ambii aceşti autori sînt baumgartenieni înclinaţi spre senzualism; iar Eberhard, printre altele, consideră frumosul drept „plăcutul simţurilor *cele mai distincte",* adică ale vederii şi auzului. Merită o menţiune deja amintitul Sulzer la care noul alternează cu vechiul, influenţele aproape romantice ale şcolii elveţiene cu utilitarismul şi intelectualismul secolului la XVIII-lea. Pentru el, există frumuseţe acolo unde întîlnim unitate, varietate şi ordine: opera artistului rezidă propriu-zis în formă, în expunerea vie *(lebhafte Darstellung); materia este* în afara artei, dar a o alege bine este datoria oricărui om raţional şi înţelept. Frumuseţea care serveşte de *veşmlnt* atît răului, cît şi binelui nu este încă acea Frumuseţe paradiziacă şi cerească care se naşte din îmbinarea *frumosului, a perfecţiunii şi binelui,* care ne trezeşte, mai mult decît plăcere, o adevărată voluptate, care pune stăpînire pe suflet şi-l face fericit. Astfel e figura omenească, care ademenind privirea cu plăcerea formelor provenite din varietatea, proporţia şi ordinea părţilor, interesează şi imaginaţia şi intelectul întrucît trezeşte ideea perfecţiunii interne; astfel e statuia unui om remarcabil, sculptată de Fidias, sau un discurs patriotic al lui Cicero. Dacă adevărul e în afara artei şi ţine de filozofie, cea mai nobilă aplicare a artei constă totuşi în a face ca prin intermediul ei adevărurile importante să fie simţite, dîn-du-le pentru aceasta vigoare şi eficacitate; ca să nu spunem că adevărul intră apoi chiar în artă, ca adevăr al imitaţiei

' Note şi extrase In SULZER şi tn KOLLER, op. cit. •V. mai sus, Halle, 1783, retipărită In 1789. •V. mai sus, Berlin, 1783, retipărită In 1789.



sau ca reprezentare. Sulzer repetă chiar (şi- nu e ultimul) că oratorii, istoricii şi poeţii sînt intermediari între filozofia speculativă şi popor.[1] De cea mai bună tradiţie ţine K.H. Heydenreich (1790), care defineşte arta drept reprezen- K.H. tare a unei anumite stări a sensibilităţii, observînd că omul, relch ca fiinţă cunoscătoare, are tendinţa de a-şi lărgi propriile cunoştinţe şi de a le răspîndi printre semenii săi, iar, ca fiinţă senzitivă, are tendinţa de a reprezenta şi a comunica propriile senzaţii: de unde se nasc ştiinţa şi arta. Dar lui Heydenreich nu-i e cu totul clară valoarea cognitivă a artei; astfel încît, după părerea lui, senzaţiile devin obiect de reprezentare artistică sau fiindcă sînt plăcute sau, cînd nu sînt astfel, fiindcă sînt

folositoare scopurilor morale ale omului în societate; iar obiectele sensibilităţii, care intră în artă, trebuie să aibă valoare şi perfecţiune internă şi să se refere nu la individul singur, ci la individ ca fiinţă raţională; de aici, obiectivitatea şi necesitatea gustului. La fel ca Baumgarten şi Meier el împarte estetica în trei părţi, deosebind aşadar o doctrină a ceea ce numeşte *inventio,* apoi o *methodica* şi o *ars significandi*[2].
Tot lui Baumgarten i se alătură Herder, care-l ţinea în Johann Got-mare cinste pe bătrînul filozof berlinez, considerîndu-l drept „un Aristotel al timpului său"; el îi lua apărarea cu căldură contra celor care vorbeau despre el numindu-l un „stupid şi insensibil făcător de silogisme" (1769). Şi, dimpotrivă, preţuia puţin estetica posterioară, în care (de exemplu, în operele lui Meier) vedea, şi nu în mod greşit, „pe de o parte o logică învechită, iar pe de altă parte zorzoane de denumiri metafizice, comparaţii şi exemple". „Oh, estetica! (exclamă el emfatic), cea mai fecundă, cea mai frumoasă şi cea mai nouă în multe privinţe dintre toate ştiinţele abstracte..., *în cepeşteră a muzelor doarme tînărul fiu alnaţiunii mele de filozofi, care te va perfecţiona*?"[3] Lui Baumgarten

[1] *Allgem. Th. d. sch. Kunste,* la cuvintele *Schon, Sch6nheit, Wahrheit, Werhe des Geschmacks* etc.
[1] KARL HEINRICH HEYDENREICH, *System der Aesthetik,* voi. I, Leip-zig, 1790; vezi în special pp. 149 — 154, 367—385, 385 — 392.
• *Kritische Wălder oder Betrachtungen iiber die Wissenschaft und Kunst des SchCnen,* partea a 4-a, 1769, în *Sămtliche Werhe,* ed. B. Suphan, Berlin, 1878, voi. IV, pp. 19, 21, 27. ♦



însuşi îi refuza pretenţia de a stabili o *Ars pulcre cogitandi,* în loc de a se restrînge la o simplă *Scientia depulcro etpulcris philosophice cogitans,şi* îşi bătea joc de îndoielile şi scrupulele celor care considerau că a te ocupa de estetică este sub nivelul demnităţii unui filozof.[1] Dar de la el lua în schimb definiţia fundamentală a poeziei, ca *oratio sensitiva perfecta:* o bijuterie de definiţie (zicea el), cea mai bună din **clte** s-au născocit, care pătrunde în adîncul lucrurilor, atinge adevăratul principiu al poeziei şi deschide cea mai vastă perspectivă asupra întregii filozofii a frumosului „îmbi-nînd poezia cu surorile ei, artele frumoase".[2] Herder, care studiase (ca şi Cesarotti în Italia, dar cu o mai mare ascuţime şi genialitate) poezia primitivă, pe Ossian şi cînturile popoarelor antice, pe Shakespeare (1773), cîntecele populare de dragoste (1778), spiritul poeziei ebraice (1782) şi poezia orientală, fusese în cursul acestor studii puternic mişcat de caracterul *senzitiv* al poeziei. Prietenul său Ha-mann scrisese (1762) memorabilele cuvinte care păreau să fie o axiomă a lui Vico „Poezia este *limba maternă a genului uman:* în acelaşi fel cum grădina este mai veche decît cîmpul arat, pictura decît scrisul, cîntul decît declamaţia, trocul decît comerţul. Un vis mai profund era repausul strămoşilor noştri de demult; iar mişcarea lor, un dans tumultos. Au petrecut şapte zile în tăcerea reflectării sau a uimirii; şi au deschis gura să pronunţe cuvinte înaripate. Vorbeau simţuri şi pasiuni şi nu înţelegeau decît imagini. Şi din imagini este alcătuit întregul tezaur al cunoaşterii şi fericirii omeneşti."[3] Şi deşi Herder, care l-a cunoscut totuşi şi l-a lăudat pe Vico[4], nu aminteşte de acest autor atunci cînd tratează despre limbă şi poezie, ne-am putea gîndi la o influenţă pe care acesta a exercitat-o poate asupra lui, cel puţin în consolidarea ultimă a ideilor sale. Oricum, în loc de Vico, el citează în legătură cu aceste chestiuni pe

[1] *Op. cit.,* 1, pp. 22 — 27.
• Intre timp: *Von Baumgartens Denkart;* cf. şi 1, loc. cit., pp. 132 — 133" *'Aesthetica. in nuce,* In *Kreuzziige des PhiMogen,* Konigsberg, 1762; cit. la HERDER, *Werhe,* XII, 145. 'V. mai ius p. 299.



Dubos, Goguet şi Condillac observînd că „principiul vorbirii umane în tonuri, în gesturi, în exprimarea senzaţiilor şi agîn-durilor prin intermediul imaginilor şi semnelor, n-a putut să fie altul decît un fel de poezie grosolană şi aşa este la toate popoarele sălbatice de pe pămînt". Adică, nu acea vorbire cu observarea punctuaţiei şi cu simţul silabei, obişnuită noua, care am învăţat să citim şi să scriem; ci *o melodie fără silabe*, din care a ieşit eposul primitiv. „Omul naturii pictează ceea ce vede şi cum vede, viu, puternic, men-struos: el o reproduce în dezordinea sau în ordinea pe care o vede şi o aude. Aşa îşi ordonează imaginile nu numai toate limbile sălbatice, dar şi greaca şi latina. Aşa cum i le oferă simţurile, aşa le expune

poetul; în special, Homer, care, în ceea ce priveşte apariţia şi desfăşurarea imaginilor, urmează natura într-un mod aproape inegalabil. El zugrăveşte lucruri şi întîmplări, trăsătură cu trăsătură, scenă cu scenă şi în acelaşi fel oamenii aşa cum i se înfăţişează cu corpurile lor, cum vorbesc şi cum acţionează." Ulterior, din epică se distinge ceea ce se cheamă istorie; fiindcă prima „nu povesteşte numai ceea ce s-a întîmplat, ci descrie totul în întregime, cum s-a petrecut, cum în împrejurările date nu s-ar fi putut întîmpla altfel, în corp şi în spirit"; de aici, caracterul *mai filozofic* al poeziei în raport cu istoria. Faptul că noi ne desfătăm cu poezii e adevărat; dar că poetul le-a făcut pentru divertisment, trebuie respins în mod hotărît: „zeii lui Homer erau atît de esenţiali şi indispensabili lumii lui cum sînt, pentru lumea corpurilor, forţele mişcării. Fără deliberările şi acţiunile Olimpului nimic nu se petrecea pe pămînt, nimic din ceea ce trebuia să se întîmple. Insula magică a lui Homer în marea occidentală face parte din harta peregrinărilor eroului său cu aceeaşi necesitate cu care ea exista atunci pe harta lumii: indispensabilă pentru scopul chitului lui. De asemenea, pentru severul Dante, erau indispensabile cercurile sale din Infern şi Paradis." Arta este formatoare: moderează, ordonează, guvernează imaginaţia şi toate forţele omului; şi nu numai că a generat istoria „dar, mai înainte de aceasta, a creat forme de zei şi de eroi şi a purificat reprezentările sălbatice şi basmele poporului, titani, monştri, gorgone, punînd în-



tre anumite limite şi legi dezordonata fantezie a oamenilor ignoranţi, care nu-şi găseşte niciodată sfîrşitul, nici hotarele".[1]

Cu toate aceste intuiţii, atît de asemănătoare cu cele expuse la începutul secolului de Vico, Herder rămîne, ca filozof, sub nivelul predecesorului său italian, şi, la urma urmelor, nu-l depăşeşte pe Baumgarten. Aplicînd legea leibniziană a continuităţii, şi el consideră că plăcutul, adevăratul, frumosul şi binele constituie treptele unei unice activităţi. Plăcutul sensibil este, de fapt, *„o participare a adevărului şi a binelui,* în măsura în care simţul poate să le înţeleagă; sentimentul de plăcere şi de durere nu e altceva decît sentimentul adevărului şi binelui, adică înştiinţarea că scopul organului, conservarea bunăstării noastre, îndepărtarea a ceea ce ne face rău a fost atins".[2] Artele frumoase şi literele sînt toate educatoare *(bildend);* de unde şi denumirea de *humaniora* şi grecescul KocÂov, *pulcrum* latin, artele *galante* din epoca cavalerismului, *Ies belles lettres et Ies beaux arts* ale francezilor. Un grup dintre acestea educă corpul (gimnastica, dansul etc); un alt grup (pictura, plastica şi muzica) educă simţurile nobile ale omului, ochiul, urechea, mîna şi limba; un al treilea grup (poezia) se adresează intelectului, imaginaţiei şi raţiunii; în sfîrşit, un al patrulea, ţine de tendinţele şi dispoziţiile omeneşti.[3] Herder se opunea celor care, scriind teorii facile asupra artelor, începeau direct cu definiţia frumuseţii, care este un concept complex şi complicat. Teoria artelor frumoase se împărţea, după el, în trei teorii, care trebuiau să fie zidite aproape din temelii, a văzului, a auzului şi a tactului, adică a picturii, a muzicii şi a sculpturii; şi respectiv într-o optică, o acustică şi o fiziologie estetică. „Pe cît este de elaborată sub aspect psihologic şi subiectiv estetica, pe atît este încă puţin elaborată în ceea ce priveşte obiectele şi sensibilitatea lor frumoasă; fără de care nu vom avea niciodată o teorie fecundă a frumosului, în stare

[1] *Kalligone,* 1800, In *Werke,* ed. cit., XII, pp. 145-l50. • *Ibid.,* pp. 34-55. *Ibid.,* pp. 308-317.


se pătrundă în toate artele."[1] Gustul nu e o „forţă fundamentală a sufletului, ci o aplicare devenită obişnuinţă a judecăţii noastre (intelective) asupra obiectelor frumuseţii", o promptitudine dobîndită de intelect (a cărei geneză el o schiţează).[2] Poetul e poet nu numai cu imaginaţia, ci şi cu intelectul. „Numele barbar de curînd inventat: *Estetica* (spune el chiar într-o scriere din 1782) nu desemnează altceva decît o parte din logică: ceea ce noi numim gust, nu e altceva decît o judecată rapidă şi vie, care nu exclude adevărul şi profunzimea, ba chiar le presupune şi le promovează. Toate poeziile didactice nu sînt altceva decît o filozofie făcută

sensibilă; povestea, expunerea unei doctrine generale este adevăr în act, în acțiune... Filozofia, expusă şi aplicată în mod uman, nu este numai ea însăşi o artă frumoasă *(schone Wissenschaft)*, ci e mama frumosului. Retorica şi poezia îi datorează ceea ce au ele educativ, util, cu adevărat folositor."[3]

Lui Herder şi lui Hamann le revine meritul de a fi făcut să se simtă ca o adiere de aer proaspăt şi în studiile de filozofie a limbajului. In urma impulsului şi a exemplului scriitorilor de la Port-Royal, au început să se alcătuiască, pe la începutul secolului, *gramatici logice generale. La grammaire generale* (spunea *Enciclopedia franceză) est la science raisonnee des principes immuables et generaux de la paroleprononcee ou ecrite dans toutes Ies langues;** iar D'Alem-bert vorbea de gramatici de *geniu* şi gramatici de *memorie,* rezervîndu-le primilor „metafizica gramaticii".[5] Gramatici generale scriseseră Du Marsais, De Beauzee, Con-dillac în Franța, Harris în Anglia şi mulți alții.[6] Dar care era raportul dintre gramatica generală şi gramaticile

[1] *Kritische Wălder,* 1, cap. IV, pp. 47 — 127. » *Ibid.*, pp. 27 — 36. *'Sophron,* 1782, § 4. * *Encyclopidie,* la cuvlntul respectiv. 'Eioge *de Du Marsais,* 1756 (în {runtea lucrării *Oeuvres de Du Marsais,*
Paris, 1797, voi. I).
•DU MARSAIS, *Methode raisonnie,* 1722; *Traiti des Iropes,* 1730; *Trăite de grammaire genirale pour servir de fondement ă l'etude de toutes Ies langues,* 1767; CONDILLAC, *Grammaire francaise,* 1755; J. HARRIS, *Hermes or a Philosophical Inquiry Concerning Language* and *Universal Grammar,* 1751.



particulare? Cum se poate ca limbile să fie deosebite, dacă logica este una? Varietatea limbilor este oare devierea lor de la un model unic? Şi dacă nu e deviere şi greşeală, cum se explică? Ce este şi cum a luat naştere limbajul? Dacă limbajul este extrinsec gîndirii, cum oare nu există gîndire decît în limbaj? *Si Ies hommes* (spunea J.-J. Rousseau) *ont eu besoin de la parole pour apprendre ă penser, ils ont eu bien plus besoin encore de savoir penser pour trouver Vart de la parole;* şi, înspăimîntat de dificultăți, se declara convins *de Vimpossibilite presque demontree que Ies langues aient pu naître et s'etablir par Ies moyens purement kumains.*[1] Astfel de probleme deveniseră o modă, iar asupra originii şi formării limbajului au scris în Franța De Brosses (1765) şi Court de Gebelin (1776), în Anglia Monboddo (1774), în Germania Siissmilch (1766) şi Tiedemann, în Italia Cesa-rotti (1785) şi alții cărora Vico nu le-a rămas necunoscut, deşi au tras prea puțin profit de pe urma lui.[2] Nici unul dintre autorii amintiți n-a ştiut să se elibereze de ideea că cuvîntul este sau lucru natural şi mecanic, sau semn lipit gîndirii; în timp ce nu era posibil să se depăşească cu adevărat dificultățile în care ei se zbăteau decît abandonînd conceptul de „semn" şi descoperind imaginația activă şi expresivă, imaginația verbală, limbajul ca expresie a intuiției şi nu a intelectului. Un oarecare început în direcția aceasta se află în disertația entuziastă şi plină de fantezie din 1770 cu care Herder tocmai răspundea la tema, scoasă la concurs de Academia din Berlin, asupra originii limbajului. Limba (se spune aici), este reflectarea sau conştiința de sine *(Besonnenheit)* a omului. „Omul dovedeşte că reflectează atunci, când îşi desfăşoară cu o asemenea libertate forța sufletului său, încît poate, ca să spunem aşa, în mijlocul oceanului de senzații care-i invadează simțurile, să separe

[1] *Discours ... sur VinegaliU parmi Ies hommes,* 1754.
DE BROSSES, *Trăite de la formation mecanique des langues,* 1765; COURT DE GEBELIN, *Histoire naturelle de la parole,* 1776; MONBODDO, *Origin and Progress of Language,* **1774;** St)SSMILCH, *Beweis dass, der Urspnwg der menschlichen Sprache g6ttlich sei,* 1766; TIEDEMANN, *Ursprung der Sprache;* CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia delle lingue,* 1785 (in *Opere,* voi. I); D. COLAQ AGATA, *Piano ovvero ricerce filosofiche sulle lingue,* 1774; SOAVE, *Ricerche intorno all'instituzione naturale d'una societă e d'una lingua,* 1774.



un val, să-l rețină, să-şi îndrepte atenția asupra lui şi să-l observe în deplină cunoştință de sine. El dovedeşte că reflectează atunci cînd poate, în visul unduitor al imaginilor care trec prin fața simțurilor lui, să se reculeagă într-un moment de veghe, să se oprească liber asupra unei imagini, s-o considere limpede şi calm, să separe din ea unele note caracteristice. El dovedeşte, în fine, că reflectează atunci cind poate nu numai să-i cunoască în mod viu şi clar toate proprietățile, ci şi cînd îi recunoaşte una sau mai multe proprietăți distinctive." Limbajul

uman „nu este efectul *organizării gurii,* fiindcă şi cel care este mut pe viaţă, dacă reflectează, are în sine limbajul; nu e *strigăt al senzaţiei,* fiindcă el nu a fost găsit de vreo maşină de respirat, ci de o creatură care reflectează; nu e o *imitaţie,* fiindcă imitarea naturii e un mijloc, iar aici e vorba de a explica scopul; cu atît mai puţin e o *convenţie* arbitrară: sălbaticul în singurătatea pădurii ar fi trebuit să creeze limbajul pentru el însuşi, chiar dacă nu l-ar fi vorbit. Limbajul este *înţelegerea sufletului cu el însuşi,* tot atît de necesară cît este necesar ca omul să fie om."[1] In acest fel limbajul începea să nu mai apară ca un lucru mecanic sau arbitrar şi inventat, ci ca o activitate creatoare şi prima afirmare a activităţii spirituale a omului. Scrierea lui Herder nu ajunge desigur la o concluzie fermă, dare un important indiciu şi presentiment, căruia autorul însuşi nu i-a dat poate mai tîrziu importanţa meritată. Hamann, examinînd teoriile prietenului, negaşi ci invenţia şi arbitrarul şi punea în relief libertatea umană; dar făcea din limbaj ceva pe care omul a putut să-l înveţe numai datorită unei mistice *communicatio idiomatum* cu Dumnezeu.[2] Este şi acesta un mod de a recunoaşte că misterul limbajului nu se clarifică decît dacă problema lui este situată în fruntea problemei spiritului.



[1] *Abhandlung ilber den Ursprung der Sprache,* In cărticica: *Zviei Preisschrif-ten* etc. (ed. a 2-a in Berlin, 1789) in special pp. 60-65.
•STEINTHAL, *Ursprung der Sprache,* pp. 39-58.



# VII

# ALTE DOCTRINE ESTETICE DIN ACEEAŞI PERIOADĂ

Un mare vălmăşag de idei disparate se observă la alţi autori de estetici din secolul al XVIII-lea, care au avut totuşi faimă şi au stîrnit ecouri multiple. In 1746 a văzut lumina tiparului un volumaş al abatelui Batteux cu titlul atractiv *Les beaux-arts reduits â un meme principe,* în care autorul încerca să unifice multitudinea de reguli ale autorilor de tratate. Toate regulile (zicea Batteux) sînt ca ramurile care cresc dintr-un singur trunchi: cine posedă principiul simplu va deduce din el încet, încet regulile, fără să se încurce în multitudinea acestora, care e făcută nu pentru a limpezi minţile, ci pentru a crea scrupule zadarnice. El trecuse în revistă în afară de artele poetice ale lui Hora-ţiu şi Boileau, cărţile lui Rollin, Dacier, Le Bossu, D'Aubi-gnac ; dar găsise un sprijin numai în Aristotel, în principiul *mimesis-ului* pe care i s-a părut că îl poate aplica comod şi adecvat la poezie, pictură, muzică, artă a gestului. Dar imitaţia aristotelică se schimbă brusc, aşa cum o interpretează Batteux, în „imitarea naturii *frumoase".* Artele trebuie să facă „o alegere între cele mai frumoase părţi ale naturii, ca să formeze din ele un tot admirabil, mai perfect decît natura însăşi fără a înceta totuşi să fie natural". Dar ce este această perfecţiune mai mare, această *natură frumoasă?* O dată, Batteux o identifica cu adevărul; dar „cu adevărul care poate fi, cu adevărul frumos, care este reprezentat ca şi cum ar exista realmente şi cu toate perfecţiunile pe care le poate primi", dînd exemplul antic al *Elenei* lui Zeuxis şi altul modern al *Mizantropului* lui Moliere. Altă dată, lămureşte că natura frumoasă este aceea care *turn ipsius (obiecti) naturae, turn nostrae convenit,* adică are cele mai bune raporturi cu propria noastră perfecţiune, cu a-vantajul şi interesul nostru şi, în acelaşi timp, e perfectă în sine. Scopul imitării este „de a plăcea, de a ne mişca, de a înduioşa şi, într-un cuvînt, *desfătarea";* de aici rezultă că natura frumoasă trebuie să fie *interesantă* şi dotată cu unitate, varietate, simetrie şi proporţie. Stingherit în faţa imitaţiei artistice a lucrurilor care prin natura lor sînt neplăcute sau reprobabile, Batteux iese din încurcătură spunînd (aşa cum făcuse şi Castelvetro) că neplăcutul place cînd e imitat, fiindcă imitaţia, nefiind niciodată atît de perfectă ca realitatea, nu trezeşte oroarea suscitată de aceasta. Din plăcere deduce celălalt scop, utilitatea: căci, „dacă poezia trebuie să provoace plăcere, mişcînd pasiunile, ea trebuie, de asemenea, spre a obţine ca plăcerea să fie perfectă şi trainică, să mişte şi acele pasiuni pe care e util să le ţină treze, nu pe celelalte care sînt duşmane ale înţelepciunii".[1]

E greu să strîngi la un loc un buchețel mai drăgălaş de contradicții. Totuşi, pe Batteux îl concurează şi îl întrec filozofii, adică autorii englezi de estetici sau, mai bine zis, *de omnibus rebus* printre care, din întîmplare, se găsesc uneori şi chestiuni estetice. Pictorului Hogarth, întîmplîn-du-i-se să citească în Lomazzo anumite cuvinte atribuite lui Michelangelo asupra frumuseții figurilor, i-a trecut prin cap că artele plastice ar fi călăuzite de un principiu cu totul propriu, care constă în a se conforma unei *linii* determinate.[2] Fixîndu-se asupra acestei idei, el a desenat (1745) pe frontispiciul unei culegeri de gravuri ale sale o linie şerpuitoare deasupra unei palete, purtînd inscripția: *Linia Frumuseții,* şi stîrnind, cu acea hieroglifă, curiozitatea generală, satisfăcută puțin timp după aceea de el

[1] *Les beaux-arts reduits ă un mime principe,* **Paris, 1746**; **a** se vedea **In special** partea **I,** cap. 3; partea **a Ii-a, cap.** 4 şi 5; **partea a III-a, cap. 3. ′ V. mai sus p. 180.**



**EnglaiII: W. Hogarth**



E. Burke

însuşi prin cartea *Analysis of Beauty* (1753).* Aici el combate eroarea de a judeca operele de pictură după subiect sau după calitatea imitației, şi nu după *formă,* care este esențială în artă şi care rezultă din „simetrie, varietate, uniformitate, simplitate, întrepătrundere şi cantitate; lucrurile acestea toate acționează în producerea frumuseții, corectîndu-se reciproc şi limitîndu-se una pe alta, atunci cînd nevoia o cere".[2] Dar, dintr-o dată, Hogarth îşi dă seama că există şi *corespondența* sau *acordul* cu lucrul pictat şi că „regularitatea, uniformitatea şi simetria plac numai în măsura în care servesc să dea ideea de corespondență".[3] Şi, mai departe, cititorul află că „prin marea varietate a liniilor unduitoare care pot fi concepute nu există decît una singură care să merite într-adevăr numele de *linie a frumuseții* şi o singură linie precisă şerpuitoare, care se cheamă *linia grației.** Apoi, că este frumoasă întrepătrunderea liniilor, fiindcă „mintea activă caută mereu să fie folosită" şi ochiului îi place să fie „călăuzit spre un fel de vînătoare".[5] Linia dreaptă nu e frumoasă, iar porcul, ursul, păianjenul şi broasca sînt urîte tocmai fiindcă le lipseşte linia şerpuitoare.[6] Anticii au dat dovadă de multă judecată în mînuirea şi gruparea liniilor „depărtîndu-se de precisa *linie a grației* numai în unele locuri, acolo unde caracterul sau acțiunea cerea acest lucru'.[7]

Cu o ezitare asemănătoare între principiul imitației şi alte principii eterogene sau imaginare, Edmund Burke, în *„Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1756), observă că proprietățile naturale ale unui obiect produc plăcere sau durere imaginației; dar în afară de asta, imaginația încearcă plăcerea şi în imitație, în asemănarea obiectului imitat cu originalul". Numai din aceste „două cauze", după părerea lui, derivă întreaga plă-

[1] Analysis *of Beauty,* London, 1753.
• *Ibid.,* p. 47. • *Ibid.,* pp. 61, 65.
• *Ibid.,* p. 57. • *Ibid.,* p. 91.
• *Ibid.,* p. 93. ' *Ibid.,* p. 176.



cere a imaginației...[1]. Şi, fără să zăbovească cîtuşi de puțin asupra celei de a doua, tratează îndelung despre calitățile naturale pe care trebuie să le aibă obiectul frumos sensibil: „Prima, micimea comparativă; a doua, netezimea; a treia, varietatea în direcția dată părților; a patra, acele părți să nu fie dispuse în unghi, ci într-un anumit fel să fie contopite una în alta; a cincea, o structură delicată fără cea mai mică aparență de forță; a şasea, culori vii, dar nu foarte puternice şi orbitoare; a şaptea, dacă totuşi trebuie să fie şi o culoare orbitoare, ea să alterneze cu altele". Acestea sînt proprietățile frumuseții, care operează prin forța naturii şi sînt mai puțin supuse capriciului şi confuziei diferitelor gusturi.[2]

Cărților lui Hogarth şi Burke se obişnuieşte să li se zică clasice; şi sînt într-adevăr (vom îndrăzni să spunem) în ceea ce priveşte lipsa lor de concluzii. De un nivel întru-cîtva superior sînt *Elements of Criticism (Principii de critică* 1761) ale lui H. Home (lord Kames) în care se caută „adevăratele principii ale artelor frumoase" cu intenția de a transforma critica într-o

„ştiinţă raţională", alegîndu-se în acest scop „calea ascendentă a faptelor şi experimentelor". Home se opreşte asupra sentimentelor care provin din obiectele vizibile şi audibile, şi care, în măsura în care nu sînt însoţite de dorinţe, se numesc pur şi simplu sentimente *(emotions,* nu *passions).* De la acestea, care ţin linia de mijloc între impresiile pur sensibile şi cele intelectuale sau morale, şi se leagă de aceea cu ambele categorii, derivă plăcerile frumuseţii, împărţită în frumuseţe de *relaţie* şi în frumuseţe *intrinsecă.*[3] In legătură cu această ultimă frumuseţe, Home nu ştie să dea nici o altă explicaţie decît că regularitatea, simplitatea, uniformitatea, proporţia, ordinea şi alte calităţi plăcute au fost „dispuse în aşa fel de Autorul naturii, încît să ne mărească fericirea, care, aşa cum apare din semne clare, nu e străină de grija sa". Gînd care se confirmă cînd ne gîndim că „gustul nostru pentru aceste amănunte nu e accidental, ci uniform şi universal, făcînd

**H. Hon***

[1] Cf. discurs preliminar asupra gustului.

• *Ibid.,* partea a III-a, secţ. 18.

• *Elements of Criticism,* 1761 (Basel, 1795), I, intr. la cap. 1—3.

**21***



parte din natura noastră". Nu trebuie omis nici faptul că „regularitatea, uniformitatea, ordinea şi simplitatea contribuie la înlesnirea percepţiei, făcînd posibilă formarea unor imagini ale obiectelor mai distincte decît s-ar putea obţine cu cea mai mare atenţie, acolo unde aceste calităţi nu pot fi găsite". Proporţiile sînt de multe ori îmbinate cu un scop util „aşa cum se observă la animale, între care cele mai bine proporţionate sînt şi cele mai puternice şi mai active; dar există alte numeroase exemple în care această legătură nu are loc", de unde cel mai bine e „să ne oprim la *cauza finală,* menţionată mai sus, anume creşterea fericirii noastre vroită de Autorul naturii".[1] în al său *Essay on Taste (Eseu asupra gustului* 1752) şi în *Essay on Genius (Eseu asupra Geniului* 1774) de Alexander Gerard, apar rînd pe rînd, în funcţie de diferitele forme ale artei, principiile asocierii, ale plăcerii directe, ale expresiei, şi chiar ale sensului moral: un tip de explicaţii care se găseşte şi în *Essays on the Nature and Princip Ies of Taste (Eseuri asupra naturii şi principiilor gustului),* ale lui Alison (1792).

în lucrări ca acestea, lipsite de metodă ştiinţifică, se trece, de la o pagină la alta, de la senzualismul fiziologic la moralism, de la imitarea naturii la misticism şi finalism transcendent, fără ca autorii lor să-şi dea seama într-un fel oarecare de incongruenţa unor teze atît de disparate. Aproape că e mai interesant hedonismul făţiş al germanului Ernst Platner, care, înţelegînd în felul său cercetările lui Hogarth asupra liniilor, nu reuşea să vadă în faptele estetice decît o prelungire şi un ecou al plăcerii sexuale. Unde există vreun frumos (spunea el) care să nu derive din figura feminină, centru al oricărei frumuseţi? Frumoasă este linia unduioasă fiindcă se regăseşte în corpul femeii; frumoase sînt acele mişcări care sînt specific feminine; frumoase tonurile muzicii, atunci cînd se contopesc unul în altul; frumoasă e poezia în care o idee se îmbrăţişează cu alta cu dezinvoltură şi uşurinţă.[2] Senzualismul gen Condil-

[1] *Ibid.,* I, cap. 3, pp. 201-202.

[1] *Neue Anthropologie,* Leipzig, 1790, § 814 şi lecţiile de estetică publicate postum In 1836: vezi ZIMMERMANN, *op. cit.,* p. 204. Pagina citată din Platner, scoasă din opera lui Zimmermann, nu are sensul pe care acesta i-l atribuia, smul-



lac s-a dovedit de-a dreptul neputincios să înţeleagă productivitatea estetică; nu a reuşit nici *asociaţionismul,* promovat mai ales de opera lui David Hume.

Olandezul Hemsterhuis (1769) considera frumuseţea ca născîndu-se din întîlnirea sensibilităţii, care dă multiplul, cu simţul intern, care tinde spre unitate, de unde frumosul ar fi „ceea ce oferă în cel mai scurt timp, cel mai mare număr de idei". Omul, căruia îi este refuzată atingerea unităţii ultime, găseşte în frumos o unitate aproximativă, motiv pentru el de plăcere care are analogie cu bucuria dragostei. Această teorie a lui Hemsterhuis, în care unor trăsături

mistice şi senzualiste li se adaugă unele intuiţii juste, a devenit apoi *sentimentalismul* lui Jacobi, pentru care, în forma frumosului, totalitatea Adevărului şi Binelui şi însuşi Suprasensibilul se fac prezente în mod sensibil sufletului.[1]

Platonismul, sau, mai bine zis, neoplatonismul a fost reînnoit de creatorul istoriei artelor plastice, Winckelmann (1764). Contemplarea operelor antice de plastică, cu acea impresie de elevaţie mai mult decît omenească şi de indiferenţă divină pe care ele ne-o produc, cu atît mai irezistibil cu cît nu ne e totdeauna uşor să retrăim viaţa lor intimă şi originară şi să înţelegem sensul lor pur, l-a dus pe Winckelmann şi pe alţii la conceperea unei frumuseţi care, coborînd din al şaptelea cer al Ideii divine s-ar încarna în opere de acest fel. Mendelssohn, discipol al lui Baumgarten, îi refuzase lui Dumnezeu frumuseţea, iar neoplatonicianul Winckelmann i-o reda şi o punea din nou în sînul lui.

„înţelepţii care au meditat asupra cauzelor Frumosului universal, căutîndu-l printre lucrurile create şi încercînd

gînd-o din context, aşa cum bine a dovedit E. BERGMANN, *Ernst Platner und die Kunstphilosophie des 18. Jahrhund.* (Leipzig, 1913, p. 179), căruia li revine şi meritul de a fi pus în lumină adevărata gîndire estetică a lui Platner, bazîndu-se pe un curs inedit ţinut de acesta In 1777 Ia Leipzig. Este mai ales remarcabil faptul că Platner, pornind de la Baumgarten, pune In relief momentul pasional şi sentimental al procesului poetic, ca „o sforţare mai degrabă obscur simţită declt înţeleasă distinct de a scruta misterul lumii şi al fiinţei umane". Vezi eseul meu *Iniziazione all'Estetica del settecento* (in *Ultimi saggi'),* Bari, 1948, pp. 118 — 119. [1] ZIMMERMANN, *op. cit.,* pp. 302-309; v. STEIN, *Entstehung d.n. Aesth,* p. 113.

H*m"



să ajungă la contemplarea Frumosului Suprem, l-au pus în ţi concordanţa perfectă a creaturii cu scopurile ei şi a păr-l ţilor între ele, şi cu întregul. Dar fiindcă acest lucru e ca şi cum am spune perfecţiune, de care omenirea nu e capabilă, conceptul nostru de frumuseţe universală rămîne nedeterminat şi se formează în noi prin cunoştinţe particulare, care, atunci cînd sînt exact adunate şi legate între ele aşa cum trebuie, ne dau ideea maximă de frumuseţe umană, pe care noi o înălţăm în măsura în care ne ridicăm deasupra materiei. Dar fiindcă, în plus, această perfecţiune este dată de Creator tuturor creaturilor în măsura în care le este potrivită, şi fiecare concept se bazează pe o cauză care trebuie căutată în ceva din afara acestui concept, cauza Frumuseţii, fiind în toate lucrurile create, nu poate fi căutată în afara ei. Tocmai de aceea, şi întrucît cunoştinţele noastre sînt concepte comparative, iar Frumuseţea nu se poate compara cu nimic altceva mai înalt, se naşte dificultatea unei cunoaşteri distincte şi universale a acesteia."[1] Din aceste dificultăţi şi altele asemănătoare putem ieşi numai dacă recunoaştem că „frumuseţea supremă e în Dumnezeu": „conceptul de frumuseţe omenească devine cu atît mai perfect cu cît poate fi gîndit mai conform şi în concordanţă cu Fiinţa supremă, care se deosebeşte de materie prin unitatea şi indivizibilitatea sa. Acest concept al frumuseţii este ca un spirit eliberat din materie cu ajutorul focului, care caută să producă o creatură după imaginea primei creaturi raţionale, desenată de intelectul divin. Formele unei astfel de imagini sînt simple şi continue şi, în această unitate, ele sînt variate, şi tocmai de aceea armonice."[2] Acestor caracteristici li se adaugă cel al „nesem-nificaţiei" *(Unbezeichnung),* sau „lipsei vreunei semnificaţii' oarecare" fiindcă frumuseţea supremă nu poate fi descrisă prin puncte sau linii, diferite de cele care singure alcătuiesc frumuseţea, forma sa „nu este proprie nici cutărei sau cutărei persoane determinate, nici nu exprimă vreo stare de sentiment sau o senzaţie de pasiune, lucruri care

• *Geschichte der Kunst des Altertums,* 1764, In *Werke,* Stuttgart, 1847, voi. I, 1. IV, cap. II, p. 131.
• *Ibid.,* § 22, pp. 13l-l32.



întrerup unitatea şi diminuează sau întunecă frumuseţea". „După ideea noastră (conchide Winckelmann), Frumuseţea trebuie să fie *ca apa perfectă scoasă din adîncul fîntinii, care cu cît are mai puţin gust, cu atît e considerată mai sănătoasă, fiindcă e purificată de toate ingredientele străine."[1]*

Pentru a percepe pura frumuseţe se cere o facultate specială, care desigur nu rezidă în simţuri,

ci va fi mai degrabă intelectul, cum spune uneori Winckelmann, sau de-a dreptul, cum afirmă altă dată, „un fin simț intern", liber de toate intențiile şi pasiunile instinctului, prieteniei, plăcerii. Şi odată acceptată frumusețea ca cevaultrasensibil, nu e de mirare că Winckelmann se străduieşte, dacă nu să excludă cu totul, cel puțin să estompeze în ea *culoarea* prea sensibilă, făcînd din aceasta nu un element constitutiv, ci secundar şi anex.[2] Adevărata frumusețe e dată de *formă,* prin care el vrea să înțeleagă liniile şi contururile, ca şi cum liniile şi contururile nu s-ar percepe prin simțuri, sau ar putea să apară ochiului fără vreo culoare. Destinul greşelii, cînd nu vrea să se retragă ca un sihas-tru într-un scurt aforism, este de a se contrazice, trăind de bine de rău în mijlocul faptelor şi problemelor concrete. [mann] Iar opera lui Winckelmann, deşi îşi propusese şi un scop teoretic, se învîrtea printre fapte concrete şi istorice, cu care trebuia totuşi pusă de acord ideea expusă mai sus, a frumuseții supreme. Admiterea desenului făcut din linii şi, în mod parțial şi secundar, admiterea culorii reprezintă deja două compromisuri; iar un al treilea se produce ulterior prin principiul *expresiei.* „Fiindcă în natura omenească nu există o stare intermediară între durere şi plăcere", iar o ființă vie, neatinsă de aceste sentimente, este de neconceput, „trebuie să punem figura omenească în stare de acțiune şi pasiune, ceea ce în artă se numeşte expresie"; astfel că, după ce a tratat despre frumusețe, Winckelmann trece la expresie.[3] Un al patrulea compromis, în fine, el îl instituia între frumusețea supremă, constantă, indivizibilă, şi frumusețile individuale, fiindcă deşi pu-

[1] *Ibid.,* § 23, p. 132.
• *Ibid.,* § 19, pp. 130-l31. »
• *Ibid.,* cartea a IV-a, cap. II, § 24.



sese înaintea corpului femeiesc pe cel masculin conside-rîndu-l o încarnare mai completă a frumuseții supreme, nu putea totuşi să închidă ochii la faptul evident că se cunosc şi sînt admirate *corpuri frumoase de femei,* ba chiar *corpuri frumoase de animale.[1]*

A.B. Mengs Prieten şi, se poate spune, colaborator al lui Winckel-
mann era pictorul Raphael Mengs, animat nu mai puțin decît compatriotul său arheolog de nevoia foarte vie de a înțelege ce este oare acel frumos pe care primul îl studia ca critic, iar el ca artist îl producea. Considerînd (scrie Mengs) că dintre cele două părți principale de care depinde profesia de pictor, adică imitarea aparențelor şi alegerea lucrurilor cele mai frumoase, s-a scris mult asupra primei, în schimb, cea de a doua „abia a fost atinsă de moderni, şi fără statuile greceşti n-am avea nici o idee despre artele desenului"; luînd în considerare acest lucru „am citit, am întrebat şi am privit tot ceea ce am crezut că mi-ar putea aduce lumină în această materie, dar n-am rămas satisfăcut; fiindcă sau se vorbea despre lucruri frumoase sau despre calități care sînt atribute ale frumuseții sau se pretindea să se explice, cum se zice de obicei, ceea ce e obscur prin ceea ce este foarte obscur, sau chiar se confunda frumosul cu plăcutul; astfel că am vrut să mă apuc să cercetez eu însumi ce o fi această frumusețe".[2] Din cele cîteva scrieri ale sale asupra acestui subiect, una a fost publicată în timpul vieții lui, la îndemnul şi sub îngrijirea lui Winckelmann (1761), multe altele sînt postume (1780), şi toate au fost retipărite de mai multe ori şi traduse în diferite limbi. „Străbat de multă vreme o mare întinsă (spune el în *Traume iiber die Schonheit — Visuri asupra frumuseții)* căutînd cunoaşterea frumosului, şi mă aflu , tot mai departe de orice țărm, şi îndoielnic este încotro ar trebui să-mi îndrept calea. Privesc în jurul meu şi privirea mi se pierde în infinitul imensei materii."[3] într-ade-

[1] *Ibid.,* cartea a V-a, cap. HJşi VI.
•Scrisoarea din 2 ianuarie 1778, *Opere,* Roma, 1787 (lucrare retipărită la Milano, 1836), pp. 315-316.
• *Opere,* I, p. 206. *m*



văr, nu se pare că Mengs ar fi ajuns vreodată la o formulă care să-l satisfacă, deşi, privind în ansamblu, ne este permis să afirmăm că el este oarecum de acord cu teoriile lui Winckelmann. „Frumusețea constă în perfecționarea materiei conform ideilor noastre; şi fiindcă numai Dumnezeu e perfect, frumusețea este un lucru divin." Ea este „ideea vizibilă a perfecțiunii", şi se află față de aceasta ca punctul vizibil față de punctul matematic. Ideile noastre provin din destinația pe care Creatorul a vrut s-o dea lucrurilor; de aici multitudinea de frumuseți. Mengs pune, de obicei, tipul lucrurilor în speciile naturale; şi dă ca exemplu „o piatră, despre care avem ideea că trebuie să fie uniformă şi de o singură culoare", care, „atunci cînd e pătată, se numeşte urîtă"; sau un copil „care ar fi urît dacă ar părea om de

vîrstă matură, după cum bărbatul e urît cînd e alcătuit ca o femeie, iar femeia cînd seamănă cu un bărbat". Dar, pe neaşteptate, adaugă: „După cum între toate pietrele o singură specie e perfectă şi aceasta e diamantul, între metale numai aurul şi între toate creaturile însufleţite de pe pămînt numai omul, tot aşa există deosebire înăuntrul fiecărei specii, perfecţiunea fiind destul de rară".[1] în *Visuri asupra frumuseţii,* consideră frumuseţea ca o „dispoziţie medie, care cuprinde în sine o parte de perfecţiune şi o parte de plăcere" şi ea este într-adevăr un al treilea lucru, deosebit de perfecţiune şi de plăcere şi demn de un nume special.[2] Patru sînt sursele artei picturii: frumuseţea, caracterul semnificativ sau expresiv, plăcutul unit cu armonia şi coloritul; dintre acestea el consideră că prima există la antici, a doua la Rafael, a treia la Correggio, iar a patra la Tiţian[3]. Din acest empirism de atelier artistic, Mengs reuşea să se desprindă numai pentru a declama: „Simt forţa frumosului care mă înaripează să-ţi povestesc, o cititorule, ceea ce simt. Frumoasă e toată natura şi frumoasă e virtutea; frumoase sînt formele, proporţiile; fru-

[1] *Riflessioni sulla belezza e sull gusto della pittura,* 1761, In *Opere,* I, pp. 95» 100, 102-l03.

[1] *Opere,* I, p. 197. %

' *Ibid.,* p. 161 .





moaşe aparenţele şi frumoase şi mişcările; mai frumoasă e raţiunea şi cauza primă mai mare decît totul."[1]

G.E. Leasing Un ecou ceva mai atenuat, adică cu o rezonanţă mai puţin metafizică, al ideilor lui Winckelmann sînt' ideile lui Lessing (1766), mare înnoitor al literaturii şi al spiritului social în Germania din timpul său. Scopul artei este după Lessing „desfătarea", şi fiindcă desfătarea este „ceva de prisos" pare just ca legislatorul să nu acorde artei acea libertate, de care ştiinţa nu se poate lipsi, care caută adevărul, necesar sufletului. Pictura era pentru greci şi trebuie să fie conform esenţei ei „imitarea... corpurilor frumoase". „Artiştii greci nu zugrăveau decît frumosul; ba chiar, frumosul de rînd, frumosul de o speţă inferioară era pentru ei numai un prilej întîmplător de exerciţii sau de distracţie. Ceea ce trebuia să încînte în operele lor era perfecţiunea obiectului însuşi; ei erau prea mari pentru a dori ca aceia care-l contemplă să se mulţumească doar cu acea plăcere rece pe care o dă asemănarea reuşită sau îndemînarea meşteşugărească; nimic nu le era mai drag în arta lor, nimic nu li se părea mai nobil decît scopul final al artei."[3] Din pictură trebuie exclus tot ceea ce este neplăcut şi diform: „Pictura, în calitatea ei de tehnică a imitaţiei, poate să exprime urîţenia; pictura, în calitate de artă frumoasă, nu vrea s-o exprime. în prima ei calitate, dispune de toate obiectele vizibile, în a doua ei calitate, se mărgineşte numai la acele obiecte vizibile care trezesc senzaţii plăcute." Dacă, în schimb, urîţenia poate fi zugrăvită de poet, acest lucru se petrece fiindcă în descrierea poetică ea „tinde să-şi atenueze aspectul respingător, inerent imperfecţiunilor trupeşti, şi totodată, din punct de vedere al efectului, îşi pierde oarecum caracterul ei de urîţenie...": poetul „cînd n-o poate întrebuinţa în întregime pentru ea însăşi, o foloseşte ca ingredient spre a produce sau întări anumite sentimente complexe (ridicolul, teribilul) cu care e obligat să se întreţină uneori, în lipsă de alte sentimente plă-

[1] *Ibid.,* p. 206.

* *Laocoon* (trad. ital. de T. Persico, Bologna, 1887), § 2 (ti. Lessing, *Opere,* In româneşte de Lucian Blaga, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958, voi. I, p. 160).



cute"...[1] în *Dramaturgie* (1767), Lessing se situează pe terenul poeticii aristotelice; şi e ştiut nu numai că el credea în general în reguli, dar le considera pe cele ale lui Aristotel ca fiind tot atît de neîndoielnice ca şi teoremele ]ui Euclid. Polemica sa contra scriitorilor şi criticilor francezi e dusă în numele *verosimilului,* care nu trebuie confundat cu exactitatea istorică. înţelegea universalul aproape ca pe o *medie* a ceea ce apare în indivizi, iar *ca-tharsis-ul* ca pe o schimbare a pasiunilor în dispoziţii virtuoase, admiţînd ca neîndoielnic faptul că scopul oricărei poezii trebuie să fie acela de a insufla dragostea pentru virtute.[2] Exemplul lui Winckelmann l-a făcut să introducă în doctrina artei plastice conceptul *frumuseţii ideale:* „exprimarea frumuseţii corporale este scopul picturii. Frumuseţea supremă corporală este deci scopul suprem al picturii. Dar suprema frumuseţe corporala există numai în om, şi în acesta nu există decît prin ideal. Acest ideal se află într-un grad inferior la fiinţele brute, dar în natura vegetală şi neînsufleţită el nu se găseşte de loc." Pictorii de flori şi peisagiştii nu ţin de arta adevărată, fiindcă „imită frumuseţi *lipsite de orice ideal;* şi de aceea nu lucrează decît cu ochiul şi cu mîna, iar geniul participă puţin sau de loc îa operele lor". Totuşi, Lessing prefera pe peisagist „acelui pictor de subiecte istorice, care, fără să ţintească frumuseţea, pictează numai o mulţime de persoane ca să-şi dovedească abilitatea în expresia simplă, nu în expresia subordonată frumuseţii".[3]

Idealul frumuseții corporale constă apoi „în principal în idealul formei, dar şi în idealul carnației şi în cel al expresiei permanente. Simplul colorit şi expresia trecătoare nu au ideal, fiindcă natura însăşi nu şi-a impus în ele nimic determinat."[4] Cînd îşi dezvăluie întreaga sa gîndire, Lessing se manifestă adversar al coloritului; şi, găsind în schițele în peniță ale pictorilor „o viață, o libertate, o tărie, pe care picturile lor o lasă de



[1] *Ibid.,* §§ 23, 24 (v. Lessing, *Opere,* trad. cit., voi. I, pp. 267 şi 26X. [1] *Hamburg. Dramaturgie* (ed. Goring, voi. XI şi XII, în special In numerele 11, 18, 24, 78, 89) V. Lessing, *Opere,* trad. cit., voi. I, pp. 107—111 şi 129 — 131). *'Laocoon,* append., § 31. *' Jbid.,* §§ 32 şi 33. .





dorit", se întreabă „dacă coloritul cel mai minunat poate compensa o astfel de pierdere", şi dacă n-ar fi de dorit „ca arta picturii în ulei să nu fi fost inventată niciodată".[1]

Teoreticieni ai *Frumusețea ideală,* această curioasă alianță a Ființei

**irumtuetli Ide- ' 1,11 , • , , -, ' , ~ • i 1 w**

aie supreme cu subtilele contururi trasate de penița şi dalta, acest frigid misticism de academie, a avut succes. S-a discutat mult despre ea şi în Italia, unde lucrau Winckelmann şi Mengs (unele dintre scrierile lor le alcătuiau în italiană), printre artişti, arheologi şi amatori de artă. Arhitectul Francesco Milizia mărturisea că urmează „principiile lui Sulzer şi Mengs"[2]; spaniolul D'Azara, care locuia în Italia, publica şi adnota operele lui Mengs, propunînd şi el o definiție a frumuseții „ca uniunea dintre perfect şi plăcut, făcute evidente"[3]; un alt spaniol, Arteaga, unul dintre numeroşii iezuiți refugiați în Italia, scria un tratat despre „frumusețea ideală" (1789)[4]; englezul Daniel Webb, venit la Roma şi cunoscîndu-l pe Mengs, şi-a însuşit ideile pe care le-a auzit expuse de dînsul despre frumos şi le-a anticipat într-o carte a sa.[5]

Dintr-un cenaclu italian a răzbătut în 1764 primul glas de opoziție față de doctrina *frumuseții ideale* şi o declarație în favoarea *caracteristicului* ca principiu al artei. Nu altfel ni se pare că trebuie considerată lucrarea lui Giuseppe Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza (Eseu asupra Frumuseții),* în forma unei scrisori adresate lui Mengs, cu care Spalletti se înfruntase în privința acestui subiect „în solitudinea de la Grottaferrata" şi care-l îndemnase să-şi pună pe hîrtie gîndurile.[6] Polemica, deşi nu e declarată deschis, este implicită în fiecare pagină. „Adevărul în general, bine redat de făurar, este obiectul frumuseții

[1] *Ibid.,* p. 268.
» *Dell'arte de vedere nelle belle arii del disegno seconda i principi di Sulzer e di Mengs,* Venezia, 1781.
[3] D'AZARA, in Mengs, *Opere,* I, p. 168.
* *Investigadones filosoficas sobre la bellezza ideal, considerata como objeto de odas las artes de imitacion,* Madrid, 1789.
• *Ricerche su le bellezze della pittura* (trad. ital., Parma, 1804): cf. D'AZARA, *Vita del Mengs,* in *Opere,* I, p. 27.
•Este datata „Grottaferrata, 14 iulie 1764" şi e publicată la Roma, 1765, anonimă.

în general. Gînd sufletul găseşte acele caracteristici, care se potrivesc în întregime cu ceea ce pretindem că vrem să reprezentăm, atunci acea operă este frumoasă. Ba mai mult, în aceleaşi opere ale naturii, dacă el priveşte un bărbat foarte bine proporționat cu o figură foarte frumoasă de femeie, ceea ce îi produce îndoială dacă subiectul în fața căruia ne aflăm trebuie declarat bărbat sau femeie, atunci bărbatul acela e considerat cu siguranță urît întru-cît îi lipseşte caracteristica adevărului; şi ceea ce se spune de frumosul natural şi mai mult se potriveşte frumosului artificial." Plăcerea generată de frumusețe este plăcere intelectuală, adică, aceea de a cunoaşte adevărul; în fața lucrurilor neplăcute, reprezentate în mod caracteristic, omul „se bucură de a-şi fi crescut propriile cunoştințe"; frumusețea, „furnizînd sufletului asemănări, ordine, proporții, armonie, varietate îi furnizează şi un cîmp larg in care el să poată construi o serie imensă de silogisme, şi raționînd în acest fel, se va bucura de sine însuşi, de acel obiect care îi dă motiv de plăcere, şi de sentimentul propriei lui perfecțiuni". De aceea frumosul poate fi definit „acea modificare inerentă obiectului observat care, cu o *caracteristică* ce nu dă greş îl prezintă aşa cum trebuie să apară"[1]. Adîncimii înşelătoare a lui Winckelmann şi Mengs i se contrapune bunul-simț al acestui obscur Spalletti, reprezentant al tezei aristotelice contra neoplatonismului estetic reînviat.

Au trebuit să treacă cîțiva ani pînă cînd un protest Frumusețea identic să se ridice şi în Germania: adică, pînă în 1797 cSfmrt cînd istoricul de artă Emil Hirt, bazîndu-se pe monu- yer' Goethe mentele antice care reprezintă toate lucrurile, chiar şi pe cele mai urîte şi vulgare, a negat că frumusețea ideală ar fi

principiul artei şi că expresia i-ar fi subordonată şi ar trebui să se atenueze pentru a nu o tulbura, substitu-indu-i ca principiu *caracteristicul,* care se referă la zei şi la eroi ca şi la animale. Caracterul este „acea individualitate prin care forma, mişcarea, semnele, fizionomia şi expresia, culorile locale, lumina şi umbra şi clarobscurul

'*Saggio,* In special §§ 3, 12, 15, 17, 19, 34.



se disting, şi anume în modul în care o cere obiectul dat".[1] Un alt istoric al artei, Heinrich Meyer care, pornind de la Winckelmann şi continuînd printr-o serie de concesii, sfîrşeşte prin a admite, pe lîngă idealul omului şi al diferitelor animale, chiar şi un ideal al copacilor şi al peisajului, a căutat, răspunzînd lui Hirt, un termen interme--diar. Wolfgang Goethe uitase de perioada tinereţii în care îndrăznise să înalţe un imn arhitecturii gotice, aşa că acum, mai ales după călătoria în Italia, cînd era plin de Grecia şi de Roma, căuta şi el (1798) un termen mediu între fru-J niuseţe şi expresie, oprindu-se la ideea unor anumite con-j ţinuturi' caracteristice, care i-ar oferi artistului forme de; frumuseţe, pe care el le-ar dezvolta şi le-ar transforma în frumuseţe deplină. Caracteristicul ar fi un simplu punct de plecare; iar frumosul ar fi însuşi rezultatul elaborării artistice: trebuie *pornit de la caracteristic* (spunea el) pen-l tru a *ajunge la frumos.*[2]

[1] *Ueber das KunstschSne,* in revista *Die Horim,* 1797; cf. HEGEL, *Vorles. ii. Aesth.,* I, p. 24, şi ZIMMERMANN, *Gesch. d. Aesth.,* pp. 356 — 357.

• GOETHE, *Der Sammler und die Seinigen* (în *Werke,* ed. Goedeke, voi. XXX).

# VIII

## IMMANUEL KANT

Toţi aceşti scriitori, Winckelmann sau Mengs, Home sau Hogarth, Lessing sau Goethe n-au fost, propriu-zis, filozofi; n-au fost filozofi nici chiar cei care, ca Meyer, au profesat filozofia sau care aveau, cu siguranţă, o anume predispoziţie spre aceasta, ca Herder sau Hamann. Pentru a găsi în gîndirea europeană o a doua forţă înalt speculativă după Giambattista Vico, trebuie să ajungem la îmmanuel Kant, cel la care ne aduce acum ordinea expunerii.

Faptul că îmmanuel Kant a reluat problema pusă de ieo (nu însă, fireşte, în sensul unei filiaţii istorice directe, ci în sensul unei filiaţii ideale) a fost deja remarcat *de* alţii.[1] Dar a examina ce progrese a realizat şi în ce privinţe a rămas în urmă faţă de predecesorul său, este un lucru care nu ţine de sarcina noastră prezentă. Noi trebuie să ne mărginim a lua în considerare gîndirea lui numai în domeniul special al esteticii.

Enunţînd cu anticipaţie şi pe scurt concluziile unui asemenea examen, vom spune de îndată că dacă I. Kant a avut cea mai mare importanţă în dezvoltarea gîndirii germane; dacă opera în care a analizat faptele estetice se află printre cele care au exercitat cea mai mare influenţă; dacă în istoriile esteticii, alcătuite din punctul de vedere

'Printre cei dinţii, de Jacobi *(Von den gcttlichen Dingen,* 1811) iar mai ªProape de noi, de Spaventa. »

**Im. Kant**

**Kant şi Tleo**



**Identitatea conceptului de arta la** Kant **şi la Baumgarten**

**„Cursurile" lui Kant**



german şi lipsite de aproape întreaga dezvoltare a gîndirii europene din secolul al XVI-leapînă în secolul al XVIII-lea, Kant poate fi considerat drept cel care a descoperit sau a rezolvat sau a dus pînă aproape de rezolvare problema acestei ştiinţe; — într-o istorie amplă, fără prejudecăţi şi completă, în care să se ia în consideraţie nu soarta cărţilor şi importanţa istorică a naţiunilor, ci valoarea intrinsecă a ideilor, judecata pe care trebuie s-o rostim asupra lui este întrucîtva diferită. Asemănător cu Vico, în ceea ce priveşte seriozitatea şi tenacitatea cu care a meditat asupra faptelor estetice, şi mai norocos decît Vico, în măsura în care a avut la dispoziţie materialul abundent şi variat al discuţiilor şi tentativelor precedente, j Kant a fost diferit de el şi mai puţin norocos, fiindcă nu numai că nu a ajuns la o doctrină adevărată în substanţa ei, dar n-a reuşit nici măcar să dea gîndurilor lui sistematizarea şi unitatea necesare.

Şi, într-adevăr, ce idee a avut Kant despre artă? Răspunsul nostru va putea să pară ciudat celor ce-şi amintesc de polemica lui insistentă şi explicită contra şcolii lui Wolff şi contra conceptului de frumuseţe ca o perfecţiune percepută confuz; dar trebuie totuşi să spunem că ideea pe care Kant şi-a făcut-o despre artă a fost, în fond *aceeaşi* j *cu a lui Baumgarten şi cu a şcolii lui Wolff.* Mintea lui se[1] formase în contact cu acea şcoală; pe Baumgarten l-a ţinut întotdeauna în mare stimă, iar în *Critica raţiunii pure* îlj numeşte chiar „excelentul analizator"[1]: de textul lui Baumgarten s-a servit apoi în cursurile lui universitare de metafizică, aşa cum s-a servit de textul lui Meyer la lecţiile de logică *(Vernunftlehre).* Logica şi estetica (sau teoria, artei) i s-au părut de aceea şi lui Kant discipline legate între ele. Aşa le desemna în *Planul cursului său* din 1765, propunîndu-şi ca în dezvoltarea criticii raţiunii „să arunca o privire asupra celei a gustului, adică asupra esteticii,! dat fiind că regulile uneia folosesc celeilalte şi că toate se lămuresc unele pe altele". în cursurile universitare, el făcea distincţie între adevăr estetic şi adevăr logic, lai fel ca Meyer; şi cita pînă şi exemplul frumosului obraz

i *Kritik d. rein. Vernunft* (ed. Kirchmann), I, 1, § **1** n.



trandafiriu de fată, care, văzut în mod *distinct,* adică cu microscopul, încetează de a fi frumos.[1] Este adevărat din punct de vedere estetic (spunea el) că omul, cînd e mort, nu poate învia, deşi acest lucru e contrar adevărului logic şi moral. Este adevărat din punct de vedere estetic că soarele se scufundă în mare, deşi acest lucru este fals din punct de vedere logic şi obiectiv. In ce măsură adevărul logic poate fi îmbinat cu cel estetic nu s-a putut încă stabili de nici un savant şi nici chiar de cei mai mari esteticieni. Conceptele logice, ca să devină accesibile, trebuie să îmbrace forme estetice: veşminte la care se renunţă numai în ştiinţele raţionale, care caută profunzimea. Certitudinea estetică este subiectivă; pentru ea este suficientă autoritatea, adică referirea la opinia oamenilor mari. Perfecţiunea estetică, din cauza slăbiciunii noastre, noi fiind destul de legaţi de sensibil, ne ajută adesea să ne clarificăm gîndurile. La aceasta contribuie exemplele şi imaginile: perfecţiunea estetică este *vehiculul* acestei' logici, gustul este *analogul* intelectului. Există adevăruri logice, care nu sînt adevăruri estetice, iar, pe de altă parte, trebuie să excludem din filozofia abstractă exclamaţiile şi alte impulsuri sentimentale, proprii altor adevăruri. Poezia e un joc armonios de gînduri şi senzaţii. Poezia şi elocvenţa se deosebesc prin aceea că în prima gîndurile se acomodează la senzaţii, pe cînd în cealaltă se întîmplă tocmai invers. Uneori, Kant, în cursurile sale, nota că poezia este anterioară elocvenţei, fiindcă senzaţiile există înaintea gîndurilor; şi se referea (poate sub influenţa lui Her-der) la popoarele orientale, lipsite de concepte, ale căror opere poetice, bogate în imaginaţie, sînt lipsite de altfel de unitate şi de gust. Poezii, alcătuite din simplul joc al sensibilităţii, sînt, fără îndoială, posibile, cum sînt cele de dragoste; dar adevărata poezie dispreţuieşte acele lucrări care se învîrtesc în jurul unor senzaţii pe care fiecare ştie să şi le procure singur. Ea trebuie să facă sensibile virtutea şi adevărul intelectual; cum a făcut, de exemplu, Pope în *Essay on Man* în care a încercat să dea viaţă poeziei graţie raţiunii. Alteori, Kant spune de-a dreptul că



. mai sus, p. 308.





perfecţiunea logică este baza tuturor lucrurilor, cea estetică fiind un simplu ornament al logicii: din ultima se poate omite o parte oarecare printr-o concesie sau pentru a obţine popularitate, dar nu e permis de loc a o desfigura şi falsifica[1].

Acesta este pur baumgartianism. Totuşi, s-ar putea spune că lecţiile reprezintă un stadiu depăşit de evoluţia mentală a lui Kant şi conţin doctrina lui exoterică, nu cea esoterică şi originală reprezentată în schimb de *Critica puterii de judecată* (1790). Ca să nu intrăm într-o

astfel de dispută, să lăsăm deci deoparte aceste lecții (care aruncă totuşi uneori nu puțină lumină asupra sensului unor cuvinte şi formule kantiene) şi să lăsăm deoparte chiar cercetarea acelor pagini şi părți ale *Criticii judecății* care derivă din Baumgarten şi Meier: cine a citit cărțile acestor wolffieni şi trece apoi la *Critica puterii de judecată* are adesea impresia de a nu fi schimbat mediul. Dar tocmai de aceea în *Critica puterii de judecată,* examinată fără prejudecăți, se găseşte confirmarea cea mai clară a faptului că I. Kant a conceput întotdeauna arta în felul lui Baumgarten, ca un *veşmînt sensibil şi imaginativ al unui concept intelectual.* Pentru Kant, arta nu e *frumusețe pură,* care face abstracție tocmai de concept, ci e *frumusețe aderentă* care presupune un *concept* şi e *fixată în jurul lui*[2]. Este opera *geniului,* a facultății care reprezintă *ideile estetice.* Ideea estetică este ,.o reprezentare a imaginației care însoțeşte un concept amm.e, reprezentare îmbinată cu o asemenea varietate de reprez ntări particulare încît nu se poate găsi pentru ea vreo expresie care să marcheze un concept determinat, şi care deci adaugă unui anume concept mult inefabil, sentimentul căruia îi reînvie puterea cognitivă şi îl uneşte cu limba, care este litera pură, spiritul". Geniul are deci ca elemente constitutive imaginația şi intelectul şi constă „în fericita predispoziție, pe care nici o ştiință nu ne-o poate învăța şi nici o străduință nu ne-o poate aduce, de

'Fragmente din cursurile lui Kant din 1764 încoace, In O. SCHLAPP, *Kants Lehre vom Genie,* In special pp. 17, 58, 59, 79, 93, 96, 13l-l34, 136-l37, 222, 23l-232 etc.
• *KriHk d. Urieilshraft* (ed. Kirchmann), § 16.



a găsi idei pentru un anume concept, iar, pe de altă parte, de a descoperi expresia prin care emoția subiectivă astfel produsă, ca însoțitoare a unui concept, poate fi comunicată altora". Ideii estetice nu-i este potrivit nici un concept, după cum conceptului nu-i poate fi adecvată nici o reprezentare a imaginației. Ca exemple de atribute ale esteticii avem vulturul lui Zeus cu fulgerele în gheare şi păunul mîndrei regine a cerului: „acesteanu reprezintă, ca atributele logice, ceea ce există în conceptele noastre despre caracterul sublim şi maiestuos al creației, ci altceva, care oferă imaginației ocazia de a se răspîndi asupra unei multitudini de reprezentări înrudite, care ne fac să gîndim mai mult decît se poate exprima într-un concept anume prin intermediul cuvintelor, şi dau o idee estetică care serveşte acelei idei raționale în loc de reprezentare logică, propriu-zis, de altfel, cu scopul de a stimula sentimentul, deschizîndu-i acestuia perspectiva asupra unui cîmp nemărginit de reprezentări înrudite". Există un *modus logicus* şi un *modus aestheticus* de a-şi exprima propriile gînduri: primul constă în a urma anumite principii; celălalt, numai în sentimentul unității reprezentării.[1] La imaginație, la intelect, la spirit *(Geist)* trebuie adăugat gustul, care acomodează imaginația la intelect.[2] De aceea, arta poate reprezenta şi urîtul natural: frumusețea artistică „nu e un *lucru frumos,* ci o *frumoasă reprezentare* a unui lucru"; deşi această reprezentare a urîtului are limitele sale conform fiecărei arte în parte (reminiscență de la Les-sing şi de la Winckelmann) şi o limită absolută în dezgustător şi repulsiv care ucide însăşi reprezentarea.[3] Chiar şi în lucrurile naturale există o *frumusețe aderentă,* pentru judecarea căreia nu e suficientă judecata estetică pură, ci e necesar un concept. Natura apare atunci opera unei arte, deşi a unei arte supraomeneşti: „judecata teleologică serveşte drept bază şi condiție a judecății estetice". Cînd se spune: „aceasta e o femeie frumoasă" nu înseamnă altceva decît că „natura reprezintă frumos în forma acesteia sco-

[1] *Kritik d. Urt.,* ' *Jbid.,* § 50. • *Ibid.,* § 48.
§ 49.





perfecțiunea logică este baza tuturor lucrurilor, cea estetică fiind un simplu ornament al logicii: din ultima se poate omite o parte oarecare printr-o concesie sau pentru a obține

popularitate, dar nu e permis de loc a o desfigura şi falsifica[1].
Acesta este pur baumgartianism. Totuşi, s-ar putea spune că lecţiile reprezintă un stadiu depăşit de evoluţia mentală a lui Kant şi conţin doctrina lui exoterică, nu cea esoterică şi originală reprezentată în schimb de *Critica puterii de judecată* (1790). Ca să nu intrăm într-o astfel de dispută, să lăsăm deci deoparte aceste lecţii (care aruncă totuşi uneori nu puţină lumină asupra sensului unor cuvinte şi formule kantiene) şi să lăsăm deoparte chiar cercetarea acelor pagini şi părţi ale *Criticii judecăţii* care derivă din Baumgarten şi Meier: cine a citit cărţile acestor wolffieni şi trece apoi la *Critica puterii de judecată* are adesea impresia de a nu fi schimbat mediul. Dar tocmai de aceea în *Critica puterii de judecată,* examinată fără prejudecăţi, se găseşte confirmarea cea mai clară a faptului că I. Kant a conceput întotdeauna arta în felul lui Baumgarten, ca un *veşmînt sensibil şi imaginativ al unui concept intelectual.*
Pentru Kant, arta nu e *frumuseţe pură,* care face abstracţie tocmai de concept, ci e *frumuseţe aderentă* care presupune un *concept* şi e *fixată în jurul lui*[2]. Este opera *geniului,* a facultăţii care reprezintă *ideile estetice.* Ideea estetică este ,.o reprezentare a imaginaţiei care însoţeşte un concept anun.e, reprezentare îmbinată cu o asemenea varietate de reprez ntări particulare încît nu se poate găsi pentru ea vreo expresie care să marcheze un concept determinat, şi care deci adaugă unui anume concept mult inefabil, sentimentul căruia îi reînvie puterea cognitivă şi îl uneşte cu limba, care este litera pură, spiritul". Geniul are deci ca elemente constitutive imaginaţia şi intelectul şi constă „în fericita predispoziţie, pe care nici o ştiinţă nu ne-o poate învăţa şi nici o străduinţă nu ne-o poate' aduce, de

Fragmente din cursurile **lui** Kant din 1764 încoace, In O. SCHLAPP, *Kants Lehre vom Genie,* In special pp. 17, 58, 59, 79, 93, 96, **131** — 134, 136-l37, 222, 23l-232 etc.
***Kritik d.*** *Urteilskraft* (ed. Kirchmann), § 16.



a găsi idei pentru un anume concept, iar, pe de altă parte, de a descoperi expresia prin care emoţia subiectivă astfel produsă, ca însoţitoare a unui concept, poate fi comunicată altora". Ideii estetice nu-i este potrivit nici un concept, după cum conceptului nu-i poate fi adecvată nici o reprezentare a imaginaţiei. Ca exemple de atribute ale esteticii avem vulturul lui Zeus cu fulgerele în gheare şi păunul mîndrei regine a cerului: „acesteanu reprezintă, ca atributele logice, ceea ce există în conceptele noastre despre caracterul sublim şi maiestuos al creaţiei, ci altceva, care oferă imaginaţiei ocazia de a se răspîndi asupra unei multitudini de reprezentări înrudite, care ne fac să gîndim mai mult decît se poate exprima într-un concept anume prin intermediul cuvintelor, şi dau o idee estetică care serveşte acelei idei raţionale în loc de reprezentare logică, propriu-zis, de altfel, cu scopul de a stimula sentimentul, deschizîndu-i acestuia perspectiva asupra unui cîmp nemărginit de reprezentări înrudite". Există un *modus logicus* şi un *modus aestheticus* de a-şi exprima propriile gînduri: primul constă în a urma anumite principii; celălalt, numai în sentimentul unităţii reprezentării.[1] La imaginaţie, la intelect, la spirit *(Geist)* trebuie adăugat gustul, care acomodează imaginaţia la intelect.[2] De aceea, arta poate reprezenta şi urîtul natural: frumuseţea artistică „nu e un *lucru frumos,* ci o *frumoasă reprezentare* a unui lucru"; deşi această reprezentare a urîtului are limitele sale conform fiecărei arte în parte (reminiscenţă de laLes-sing şi de la Winckelmann) şi o limită absolută în dezgustător şi repulsiv care ucide însăşi reprezentarea.[3] Chiar şi în lucrurile naturale există o *frumuseţe aderentă,* pentru judecarea căreia nu e suficientă judecata estetică pură, ci e necesar un concept. Natura apare atunci opera unei arte, deşi a unei arte supraomeneşti: „judecata teleologică serveşte drept bază şi condiţie a judecăţii estetice". Cînd se spune: „aceasta e o femeie frumoasă" nu înseamnă altceva decît că „natura reprezintă frumos în forma acesteia sco-

[1] *Kritih d. Urt.,* § 49. ' *Jbid.,* § 50. • *Ibid.,* § 48.

purile ei în construcţia corpului feminin"; trebuie, deci, în afară de simpla formă, să privim spre un concept „astfel încît obiectul să fie gîndit prin intermediul unei judecăţi estetice, condiţionată în mod logic".[1] Pe această cale se formează idealul de frumuseţe în figura omenească, expresie a vieţii morale.[2] Kant admite apoi că există producţii artistice fără concept, echivalente cu *frumuseţile libere* ale naturii, cu florile, cu unele păsări (papagalul, colibriul, pasărea-paradisului etc): desenele ornamentale, podoabele ramelor, chiar fanteziile muzicale fără text, nu reprezintă nimic, nici un obiect reductibil la un anume concept, şi trebuie înglobate printre frumuseţile libere.[3] Dar nu însemna asta a le exclude din arta adevărată, propriu-zisă, din opera de geniu, căreia îi revine să combine, după părerea lui Kant, imaginaţia şi intelectul?

Acesta este un baumgartianism transpus pe un ton mai înalt, făcut mai concentrat, mai elaborat, mai sugestiv, astfel încît se pare că din el trebuie să izbucnească, dintr-o clipă într-alta, o idee cu totul diferită despre artă: dar e tot baumgartianism: nu iese din limitele intelectualiste. Şi nici nu era posibil să iasă. Sistemului kantian, filozofiei sale a spiritului îi lipsea un concept profund al *imaginaţiei.* Să aruncăm o privire asupra tabelului facultăţilor spiritului, care precedă *Critica puterii de judecată:* Kant menţionează acolo facultatea cognitivă, sentimentul de plăcere şi cel de durere, şi facultatea apetitivă; primei îi face să corespundă intelectul, celei de a doua judecata (teleologică şi estetică) celei de a treia, raţiunea[4]; dar imaginaţia nu-şi găseşte loc la el printre puterile spiritului şi rămîne îndepărtată printre faptele senzaţiei. El cunoaşte o imaginaţie reproductivă şi una combinatorie, dar ignoră imaginaţia propriu-zis productivă, adică fantazia.[5] Geniul,

[1] *Ibid.,* § 48.
[1] *Ibid.,* § 17.
' *Ibid.,* § 16.
• **In** privinţa genezei istorice a acestei triple împărţiri, ei. notele din SCHLAPP, *op. cit.,* pp. 150 — 153.
'A se vedea şi *Anthropol.* (ed. Kirchmann) §§ 26 — 31; cf. SCHLAPP, *op. cit.,* p. 296.



după cum s-a văzut, era, în doctrina lui, cooperarea mai multor facultăţi.

Totuşi Kant a întrezărit faptul că activitatea intelec-tivă e precedată de ceva care nu e un simplu material de senzaţii, ci o altă formă teoretică, deşi nu intelectivă. Această altă formă i-a fulgerat prin minte nu atît în procesul de gîndire asupra artei în sens strict, cît în examinarea procesului cunoaşterii; şi nu tratează despre ea în *Critica puterii de judecată,* ci în prima secţiune a *Criticii raţiunii pure,* în prima parte a *Teoriei transcendentale a elementelor.* Senzaţiile (spune el) nu intră în spirit decît ~~founoi~~ cînd acesta le dă formă: formă care nu e ceea ce adaugă senzaţiei intelectul, ci ceva mult mai simplu, *intuiţia pură,* complexul principiilor a priori ale sensibilităţii. Trebuie să existe deci „o ştiinţă care să fie prima parte a doctrinei transcendentale a elementelor, deosebită de cea care conţine principiile gîndirii pure şi care se numeşte *Logică transcenden-talâ".* Acum, cu ce nume botează Kant această ştiinţă, a cărei necesitate o deduce? Tocmai *Estetică transcendentală (die transcendentale Aesthetik).* Ba chiar, într-o notă, revendică acest nume pentru noua ştiinţă de care începe să se ocupe, criticînd obiceiul introdus de germani de a da acest nume *criticii gustului,* care, după cum gîndea el cel puţin în vremea aceea, nu putea deveni niciodată ştiinţă. Astfel (conchide) ne vom apropia mai mult de denumirea folosită de antici, la care era foarte celebră distincţia Ţ xal VOYJTO[1].

Totuşi, după ce a afirmat atît de just postulatul necesităţii unei ştiinţe a formei senzaţiilor, adică a *intuiţiei pure,* a *cunoaşterii pur intuitive,* Kant, tocmai fiindcă nu avea idei exacte despre natura facultăţii estetice sau despre artă, care este adevărata intuiţie pură, cade aici într-o eroare intelectualistă, reducînd forma sensibilităţii sau intuiţia pură la cele două categorii sau funcţii ale spaţiului şi timpului şi făcînd ca spiritul să iasă din haosul senzitiv prin ordonarea senzaţiilor în mod spaţial şi temporal.[2] Dar spaţiul şi timpul concepute astfel, deşi nu sînt categorii

' *Kritik d. rein. Vernunft,* I, I, § 1 şi notele.
' *Ibid.,* §§ l-8. ♦

originare, sînt formațiuni posterioare şi complicate.[1] Kant considera că sînt materie a senzațiilor duritatea, impenetrabilitatea, culoarea şi altele. Dar spiritul îşi dă seama de culoare sau duritate în măsura în care a dat deja formă senzațiilor; senzațiile, considerate ca materie brută, sînt în afara spiritului cognitiv, sînt o limită: culoarea, duritatea, impenetrabilitatea şi altele asemănătoare, în măsura în care sînt sesizate, sînt deja intuiții, elaborări spirituale, activitate estetică în manifestarea ei rudimentară. Imaginația care caracterizează sau califică, fiind activitate estetică, trebuia deci să obțină în *Critica rațiunii pure* locul uzurpat de tratarea spațiului şi timpului şi să constituie adevărata *estetică transcendentală,* prolog la *logică.* Astfel Kant l-ar fi confirmat pe Leibniz şi Baumgarten şi s-ar fi întîlnit cu Vico.

Opoziția lui de atîtea ori declarată față de şcoala wolf-fiană se referă nu la conceptul de artă, ci la cel de frumusețe, care în gîndirea lui era cu totul deosebit de primul. înainte de orice, el nu admitea ca senzația să fie considerată drept „cunoaştere confuză" în raport cu cunoaşterea intelectuală, considerînd pe drept cuvînt că aceasta ar însemna o falsificare a sensibilității, deoarece un concept, oricît ar fi judecat drept confuz, rămîne tot concept, schiță de concept, în nici un caz intuiție,[2] Dar nega, în afară de asta, că frumusețea pură ar conține un concept şi ar fi în consecință o perfecțiune percepută pe cale sensibilă. Această cercetare se întrepătrunde, fără îndoială, cu o alta privind natura artei în *Critica puterii de judecată,* dar nu se leagă strîns de ea şi cu atît mai puțin se contopeşte cu ea. Kant (după cum se vede din cursurile sale unde-i citează şi-i foloseşte pe toți[3]) avea cunoştințe foarte amănunțite despre autorii care se ocupaseră de frumos şi de gust în secolul al XVIII-lea. Dintre aceştia, cea mai mare parte, şi în special englezii, erau senzualişti; alții, intelectualişti; cîte unul, după cum am amintit la locul cuvenit, cădea în misticism. Kant


§ 15.
[1] *Theorie,* pp. 6 — 8.
• ***Krit. d.r.*** *Vern.;* § 8 şi introducerea la secțiunea **a Ii-a; cf.** *Kritik* ***ier Urth.,***
• **A se vedea in această privință catalogul SCHLAPP, op.** ***cit.,*** **pp. 403— 464.**

a înclinat de la început în problema estetică spre senzualism şi a sfîrşit prin a deveni adversar al senzualiştilor cît şi al intelectualiştilor. Această evoluție apare începînd cu *Considerațiile asupra frumosului şi sublimului* (1764) şi străbate rînd pe rînd cursurile; iar *Critica puterii de judecată* este expresia definitivă a acestei evoluții.

Dintre cele patru momente, cum le denumeşte, adică dintre cele patru determinări pe care le stabileşte frumosului, cele două negative sînt îndreptate, una contra senzualiştilor, alta contra intelectualiştilor. „Frumos este ceea ce place *fără nici un interes."* „Frumos este ceea ce place *fără concept."*[ul] In acest mod, el ajunge să afirme existența unui domeniu spiritual, care pe de o parte se distinge de plăcut, de util şi de bun, iar, pe de altă parte, de adevăr. Dar acest domeniu, după cum bine ştim, nu e cel al artei, pe care Kant îl leagă de concept; este domeniul unei activități sentimentale speciale, pe care o numeşte *el judecată* şi, mai propriu, *judecată estetică.*

Celelalte două momente îl determină într-un anume Trăsături mu-mod. „Frumusețea este forma *finalității* unui obiect întrucît kantiana a[e]tru-e percepută *fără reprezentarea unui scop."*[2] „E frumos ceea ti
ce este obiectul *unei plăceri universale."* Ce este oare acest domeniu misterios? Ce este oare această plăcere dezinteresată pe care o încercăm în fața culorilor pure, a tonurilor pure, a florilor şi chiar în fața frumuseții aderente dacă facem abstracție tocmai de conceptul la care ea aderă?

Răspunsul nostru este că acest domeniu nu există şi că acele cazuri menționate sînt sau cazuri

de plăcere în general sau fapte artistice de expresie. Dar Kant, dacă se pronunța hotărît contra senzualiştilor şi intelectualiştilor, nu pare să fi fost apoi un critic tot atît de sever al acelui curent neoplatonic, pe care l-am văzut reafirmîndu-se în secolul al XVIII-lea. Ideile lui Winckelmann, mai ales, trebuie să fi exercitat nu puțină influență asupra spiritului său. Intr-unul dintre cursurile sale universitare se află o curioasă distincție între formă şi materie: în muzică, melodia e mate-

[1] *Kritik d. Urth.,* §§ l-9 (v. IMMANUEL KANT, *Critica puterii de judecare,* traducere de Traian Brăileanu, Bucureşti, Academia Română, 1940, pp. 89 şi 98).
[1] *Ibid.,* § 10—22 (v. KANT, *Critica puterii de judecare,* trad. cit. p. 115).



rie, armonia este formă; într-o floare, mirosul este materie, configurația *(Gestalt)* este forma *(Form)*[1]. Şi, aproape la fel, în *Critica puterii de judecată:* „In pictură, în sculptură, chiar în toate artele plastice, arhitectura, arta grădinilor, întrucît se consideră arte frumoase, esențialul este *desenul,* în care nu ceea ce desfată în senzație, ci numai ceea ce place *(vergniigt)* prin forma sa, constituie temeiul oricărei dispoziții pentru gust. Culorile care luminează desenul aparțin excitației *(Reiz);* ele pot ce-i drept înviora obiectul în sine pentru senzație, darnu-lpot face demn de contemplare şi frumos; dimpotrivă, ele vor fi în cea mai mare parte foarte limitate prin ceea ce cere forma frumoasă, şi, chiar acolo unde excitația e îngăduită, ele sînt înnobilate numai prin forma frumoasă."[2] Urmărind această fantasmă a unei frumuseți care nu e frumusețea artei şi nu e plăcutul, care e lipsită de expresie ca şi de voluptate, Kant se încurcă în antinomii insolubile. Şi, cum era puțin dispus să se lase dus de imaginație, avînd oroare de „filozofii poetici" ca Herder[3], spune şi nu spune, afirmă şi imediat după aceea critică ceea ce a afirmat, înconjoară frumusețea de un mister, care era în fond propria sa nedumerire şi neclaritate în a vedea existența unei activități a *sentimentului,* care, în spiritul sănătoasei sale filozofii, reprezenta o contradicție logică. „Plăcere necesară şi universală", „finalitate fără ideea de scop", sînt organizarea, chiar şi verbală, a acestei contradicții.

Pentru a o rezolva el ajunge la următoarea idee: „Judecata de gust se întemeiază pe un concept (al unui principiu în general despre finalitatea subiectivă a naturii pentru puterea de judecare); din care însă, cu privire la obiect, nu poate fi nimic cunoscut nici demonstrat, deoarece este în sine indeterminabil şi nepotrivit pentru cunoaştere. Dar judecata dobîndeşte totuşi prin acelaşi concept totodată valabilitate pentru oricine (la fiecare, ce-i drept, ca judecată singulară care însoțeşte nemijlocit intuiția), deoarece

' SCHLAPP, op. *cit.,* p. 78.
*Kritikd. Urth.,§* 14 (v. KANT, *Critica puterii de judecare,* traci. cit. p. 104). In privința judecații lui Kant asupra lui Herder, a se vedea SCHLAPP, op. *cit.,* pp. 320 — 327.



principiul ei de determinare e cuprins poate în conceptul despre ceea ce poate fi considerat ca *substratsuprasensibil al omenirii."* Frumosul este deci simbolul binelui moral. „Principiul subiectiv, anume ideea indeterminată a supra-sensibilului din noi, nu poate fi decît numai indirect ca singura cheie a descifrării acestei facultăți, ascunsă nouă înşine după izvoarele sale, dar nu poate fi făcut inteligibil prin nimic altceva."[1]

Aceastā precauție, ca toate celelalte cu care Kant îşi înconjoară gîndirea, nu ne împiedică să recunoaştem la el o tendință mistică. Un misticism fără elan şi fără entuziasm, cum s-ar spune, aproape contra voinței lui, dar nu mai puțin evident din această cauză. Printre consecințele pe care le-a avut asupra lui cunoaşterea puțin exactă a activității estetice, a fost şi aceea de a-l fi făcut să vadă de mai multe ori dublu, ba chiar triplu şi de aceea să multiplice fără să fie nevoie principiile explicative. Faptul estetic, care i-a rămas necunoscut în adevărata sa natură, i-a sugerat categoriile pure ale spațiului şi timpului ca estetică transcendentală ; l-a făcut să dezvolte teoria înfrumusețării imaginative a conceptelor intelectuale prin opera geniului; l-a constrîns, în fine, să nu respingă o putere misterioasă a sentimentului, intermediară între activitatea teoretică şi cea practică, cognitivă şi noncognitivă, morală şi indiferentă față de morală, plăcută şi totuşi străină de plăcerea simțurilor. De această putere s-au grăbit să se

folosească din plin succesorii săi imediaţi în Germania, bucuroşi să găsească la severul filozof empirio-critic din Konigsberg o încurajare pentru îndrăznețele lor construcții.



[1] *Kritih d. Urth.,* PP. 222 şi 223).
i 57—59 (v. KANT, *Critica puterii de judecare,* trad. cit.,



# IX

## ESTETICA IDEALISMULUI. SCHILLER, SCHELLING, SOLGER, HEGEL

Este ştiut că Schelling considera *Critica puterii de judecată* drept cea mai importantă dintre cele trei critici kantiene şi că Hegel, şi în general, toți urmaşii idealismului metafizic au manifestat pentru această carte o predilecție specială. Cea de a treia *Critică* era, după aceştia, o tentativă de a arunca o punte peste prăpastie, îndreptarul cu care să se rezolve antinomiile de libertate şi necesitate, finalitate şi mecanism, spirit şi natură: era corectarea pe care Kant şi-o pregătea lui însuşi, viziunea concretă prin care erau înlăturate ultimele reziduuri ale subiectivismului său abstract.

Aceeaşi simpatie, şi o judecată poate şi mai favorabilă se extindeau asupra lui Friedrich Schiller, primul care elaborase acea parte a filozofiei kantiene apucîndu-se să studieze a treia sferă, unificatoare a sensibilității şi a raționalității. „Simțului artistic (zice Hegel) al acestui spirit totodată profund filozofic i se datorează faptul că împotriva abstractei infinități a gîndirii kantiene, împotriva trăirii pentru datorie, împotriva concepției asupra naturii şi realității, a simțului şi a sentimentului ca fiind cu totul ostile intelectului, s-a afirmat exigența şi s-a enunțat principiul totalității şi al concilierii, încă mai înainte ca acest lucru să fi fost recunoscut de filozofii de profesie: lui Schiller îi



revine marele merit de a se fi opus subiectivității kantiene şi de a fi îndrăznit să încerce a o depăşi."[1]

Asupra adevăratei legături dintre Schiller şi Kant s-a discutat mult, şi de curînd s-a susținut că estetica lui nu derivă din cea a lui Kant, cum se obişnuieşte să se creadă, ci din curentul pandinamistic, care de la Leibniz, prin Creu-zens, Ploucket şi Reimarus, s-a intensificat în Germania pînă la Herder, care a conceput o natură complet animată.[2] într-adevăr, nu încape îndoială că Schiller s-a încadrat în această concepție herderiană, după cum se observă în teo-zofismul său, prezent în fragmentul de corespondență dintre Julius şi Raphael, şi în alte scrieri ale lui. Dar nu se poate nega nici faptul că, oricare ar fi fost atitudinea personala a lui Kant față de Herder şi a lui Herder față de vechiul său profesor (împotriva *Criticii puterii de judecată* el a publicat *Kaligone,* după cum împotriva *Criticii rațiunii pure* a publicat *Metacritica),* după ce Kant încercase să stabilească, fie şi în mod problematic, o sferă de conciliere, distanța dintre cei doi se micşorează, cel puțin în această privință. Controversa ne pare deci de un interes secundar. Trebuie mai degrabă să notăm că Schiller a introdus o corectare nu de mică importanță în doctrina kantiană, şter-gînd orice urmă a dublei teorii a artei şi a frumosului, nea-cordînd greutate distincției între frumusețea aderentă şi frumusețea pură, şi abandonînd de fapt concepția mecanică a artei ca frumusețe adăugată conceptului intelectual. La această eliberare, l-a ajutat, cu siguranță, experiența şi conştiința lui trează de artist.

Schiller numeşte sferă estetică sfera jocului *(Spiel);* şi această denumire nefericită, inspirată în parte de cîteva cuvinte ale lui Kant şi în parte de articolul unui oarecare Weisshuhn asupra jocului de cărți, publicat de el în revista *Die Horen*[3]*,* a făcut să se nască uneori credința că el ar fi fost precursorul unor anumite doctrine moderne asupra activității artistice, considerată aceasta ca o descărcare a forței exuberante în organism şi echivalentă cu jocurile

**[1] *Varles. iiber die Aesthetik* (ed. a 2-a, Berlin, 1842), I, p. 78. [1] SOMMER, *Gesch. d. Psych. u. Aesth.,* pp. 365 — 432. • DANZEL, *Ges.* Aue., p. 242.**

copiilor şi ale animalelor. Dar contra acestui echivoc (pe care el însuşi îl prilejuise) Schiller n-a neglijat să-şi pună în gardă cititorii, avertizîndu-i să nu se gîndească la »j°- curile care se petrec în viaţa reală şi care de obicei se îndreaptă spre lucruri foarte materiale", şi nici chiar la jocul imaginaţiei abandonată sieşi, adică *otium-ului* imagina- ţiei.[1] Activitatea jocului, despre care a înţeles să se ocupe, ţinea linia de mijloc între activitatea *materială* a simţurilor, a naturii, a instinctului animal sau a pasionalului, cum se spune, şi cea *formală* a intelectului şi a moralităţii. Omul care se joacă, adică contemplă estetic natura şi I produce artă, vede obiectele naturale *însufleţite:* în acea fantasmagorie, pura necesitate naturală cedează locul liberei determinări a forţelor; spiritul apare acolo în mod spontan conciliat cu natura, forma cu materia. Frumosul este viaţa, *forma ce trăieşte (lebende Gestalt);* dar nu viaţa în sens fiziologic, fiindcă frumuseţea nu se extine la întreaga viaţă fiziologică, şi nici nu se restrînge doar la ea, iar o marmură lucrată de un artist poate să aibă o formă vie, iar un om, deşi are viaţă şi formă, poate să nu fie o formă care trăieşte.[2] Şi de aceea arta trebuie să învingă natura prin formă: „într-o operă de artă cu adevărat frumoasă conţinutul trebuie să fie *nimic,* forma *totul:* prin intermediul formei se acţionează asupra omului ca totalitate, prin intermediul conţinutului se acţionează numai asupra forţelor lui separate. Adevăratul secret al marelui artist constă în aceea că el anulează materia datorită formei *(den Stoff durck die Form vertilgt):* şi, cu cît materia este mai impună-l toare, mai copleşitoare, mai seducătoare prin ea însăşi, cu atît mai mare e încăpăţînarea cu care ea vrea să se pună în evidenţă prin efectul ei particular; sau cu cît spectatorul este înclinat mai mult să se piardă nemijlocit în materie, cu atît mai victorioasă este arta care o înfrînează şi îşi afirmă asupra ei propria stăpînire. Sufletul auditorului şi al spectatorului trebuie să rămînă complet liber şi întreg; din cercul magic al artistului trebuie să iasă pur şi perfect ca din mîinile creatorului. Obiectul cel mai frivol trebuie



*Briefe iib. d. aest. Erzieh.* (In *Werke,* ed. Goedeke), scrisorile 15-27. ' *Op. cit.,* scrisoarea 15.

sa fie tratat în aşa mod încît de la el să putem trece la cea mai riguroasă seriozitate: materia cea mai serioasă, în aşa mod încît să avem capacitatea de a o schimba imediat cu jocul cel mai uşor." Există aici o artă *frumoasă a pasiunii,* dar o *frumoasă artă pasională* ar fi o contradicţie în termeni.[1] „Atîta timp cît omul, în prima sa stare fizică, primeşte în sine în mod pasiv lumea simţurilor şi doar o simte, el este încă totuna cu ea; şi, tocmai fiindcă el însuşi este numai lume, pentru el nu există încă o lume. Numai cînd, în starea lui estetică, o pune în afara lui şi o contemplă, el îşi separă propria personalitate de rest; şi atunci îi apare o lume, fiindcă a încetat să fie totuna cu lumea."[2]

Din cauza acestui caracter sensibil şi totodată raţional, t"c c ă at'a es" material şi formal, pe care-l găsea în artă, Schiller era înclinat să-i acorde o înaltă funcţie educativă. Nu că ea ne-ar învăţa precepte morale şi ne-ar îndemna la fapte bune: dacă ar face astfel, şi, după cum am văzut, atunci cînd o face, ea încetează de îndată să mai fie artă. Determinarea în orice fel, a răului ca şi a binelui, a plăcerii şi a datoriei, distruge caracterul sferei estetice care este tocmai *indeterminismul.* Prin intermediul artei, omul se eliberează de jugul simţurilor; dar, mai înainte de a se supune spontan celui al raţiunii şi al datoriei, el profită de un moment de oprire, şi stă într-o zonă de indiferenţă şi de senină contemplaţie. „Starea estetică, neprotejînd în mod exclusiv nici o funcţie specială a omenirii, este favorabilă fiecăreia, fără predilecţii: iar motivul pentru care nu favorizează nici una în special este că ea e baza posibilităţii tuturor. Toate celelalte exerciţii dau sufletului o înclinaţie specială şi, tocmai de aceea, presupun o limită specială: numai cel estetic duce la nemărginit." Această indiferenţă care, dacă nu e încă formă pură, nu mai e nici pură materie, conferă artei eficacitatea educativă: ea deschide calea moralei, nu predicînd şi convingînd, adică *determinlnd,* ci producînd *deter-ninabilitatea.* Acesta este

conceptul fundamental al faimoaselor *Scrisori asupra educației estetice a omului* (1795) în care Schiller pornea de la condițiile timpului său şi de la nevoia
* *Briefe,* scrisoarea 22. *'Op. cit.,* scrisoarea 25.

de a adopta o cale de mijloc între acceptarea supusă a ti- *i* raniei şi rebeliunea sălbatică.
Cine a descris mai bine decît Schiller unele aspecte ale artei? *catharsis-n* pe care activitatea artistică îl produce, calmul, seninătatea care se naşte din dominarea impresiilor naturale? Tot atît de just el a observat că arta, deşi este cu totul independentă de moralitate, se leagă, într-un fel, de aceasta. Dar în ce fel se leagă, ce este propriu-zis activitatea estetică. Schiller nu reuşeşte să determine. Concepînd ca activități formale *(Formtrieb)* numai pe cele morale şi inte-l lectuale, şi negînd pe de altă parte, ca un convins antisen-zualist, contra lui Burke şi altor filozofi de aceeaşi teapă, că arta ar putea ține de domeniul pasional şi de cel senzual *(Stofftrieb),* el a'pierdut posibilitatea de a recunoaşte categoria generală în care intră activitatea artistică. Conceptul la care a ajuns despre ceea ce e formal este prea îngust; şi la fel de îngust este conceptul despre activitatea cognitivă, a cărei formă logică şi intelectuală el o vedea, rămînîndu-i însă ascunsă cea imaginativă. Arta, pe care el o declara activitate nici formală nici materială, nici cognitivă nici morală, ce era oare pentru el? Activitate a sentimentului, joc al mai multor facultăți la un loc, aşa cum era pentru Kant? S-ar părea că aşa este. Schiller, într-adevăr, distinge patru puncte de vedere sau relații ale omului cu lucrurile: cel fizic, în care acestea afectează starea noastră sensibilă; cel t logic, în care ele ne procură o cunoaştere ; cel moral, în care ele ne apar ca obiect al voinței raționale; cel estetic, „în care ele se referă la ansamblul diferitelor noastre forțe, fără să fie obiect determinat pentru una anume dintre ele". De exemplu, un om place din punct devedere estetic, cînd acest lucru se produce fără referiri la plăcerea simțurilor şi fără să ne gîndim la vreo lege sau scop.[1] Zadarnic i s-ar cere un afl răspuns mai concret.
Trefiuie totuşi să ne amintim că Schiller a ținut în 1792 un curs de estetică la universitatea din Jena, şi că disertațiile lui asupra subiectului, destinate revistelor, au un caracter de popularizare; el însuşi considera exoterică cea mai
[1] *Briefe,* scrisoarea 20.

mare scriere a sa, amintită mai sus, care s-a născut dintr-o serie de scrisori efectiv trimise mecenatului său, ducele de Holstein-Augustenburg. Dar marea operă pe care o gîndea despre estetică şi care trebuia să se intituleze *Kallias,* n-a fost dusă niciodată la capăt; ceea ce ne rămîne sînt doar fragmente în corespondența cu Korner (1793—1794). Din schimbul de păreri dintre cei doi prieteni apare că Korner nu era satisfăcut de formula lui Schiller şi cerea ceva *obiectiv,* mai precis, un caracter *pozitiv al frumosului;* caracter pe care Schiller i-l anunța o dată că-l găsise în sfîrşit. Dar ce găsise nu rezultă din nici un document; şi ne îndoim dacă era vorba de o parte efectivă din gîndirea Iui, care s-a pierdut, sau de o iluzie momentană a descoperirii.
Incertitudinea şi caracterul vag al teoriei lui Schiller pare, de altfel, aproape un merit pentru cine cercetează ceea ce s-a întîmplat după el. Ceea ce-l făcuse să devină prudent era doctrina lui Kant, şi nu a vrut să părăsească niciodată terenul criticismului. Fidel urmaş al maestrului său, a conceput a treia sferă nu ca pe o realitate, ci ca pe un ideal, nu ca pe un concept constitutiv, ci regulator, ca pe un imperativ. .,Rațiunea concepe din motive transcendentale că trebuie să existe o îmbinare între activitatea formală şi activitatea materială, că trebuie să existe adică o activitate a jocului, fiindcă numai unitatea realității cu forma, a accidentalului cu necesitatea, a pasivității cu libertatea împlineşte conceptul de umanitate. Ea trebuie să pună această exigență, fiindcă, conform esenței sale, ținteşte spre perfecțiune şi spre înlăturarea tuturor obstacolelor; şi orice acțiune care ar exclude o activitate sau alta lasă umanitatea neîmplinită Şi strînsă între anumite limite."[1] Gîndirea lui Schiller, aşa cum apare şi în

corespondența cu Korner, a fost bine rezumată astfel: „Unirea sensibilului cu libertatea în frumos, care *nu are loc efectiv* dar *e numai presupusă,* sugerează omului intuiția unei uniri a aceloraşi elemente în el, unire care nu există dar *trebuie să existe."** Timpurile care au urmat n-au mai dovedit astfel de precauții. Impulsul lui Kant

[1] *Briefe,* scrisoarea 15.

[1] DANZEL, *Ges. Aufs.,* p. 241.





dăduse o nouă vigoare literaturii estetice şi, aşa cum fusese după Baumgarten, fiecare an marca apariția de noi tratate. Aşa era moda. „Nimic nu mişună azi cu atîta uşu- I rință ca esteticienii (scria Jean Paul Richter în 1804 cînd tocmai se apuca să scrie o carte în această chestiune): e rar ca un tînăr, care a plătit ca să audieze un curs de estetică, să nu vină la cîteva luni după aceea să ceară publicului, printr-un volum asupra vreunei laturi a acestei ştiințe, ram- J bursarea cheltuielii făcute: există chiar unii care plătesc drepturile profesorului cu drepturile lor de autor."[x] Prin i clarificarea domeniului obscur al faptelor estetice se spera chiar, şi nu fără temei, să se facă lumină în întunecimile I metafizicii; şi procedeul artistului părea un exemplu demn de urmat pentru filozof în a-şi crea lumea lui. De unde, fi- ] lozofia s-a modelat după artă, şi , ca şi cum ar fi vrut să facă mai uşoară trecerea, conceptul însuşi de artă a fost apropiat de conceptul de filozofie pînă aproape la a se confunda cu acesta. Romantismul, care atunci începea să se afirme, era reîmprospătarea sau continuarea acelei *perioade a geniului,* la care Goethe şi Schiller participaseră şi ei cînd erau tineri; şi după cum în perioada *Sturm und Drang* era vie credința în geniul care încalcă regulile şi limitele, tot aşa în romantism a dominat credința într-o însuşire numită Imaginație, şi de cele mai multe ori, Fantezie, căreia i se atribuiau cele mai diferite virtuți şi cele mai miraculoase efecte.

idei asupra ar- Desigur, la teoreticienii romantismului, care erau în j Paul mo d frecvent ei înşişi artişti, găsim din abundență obser-j vații adevărate şi de mare finețe în privința modului cum *}* procedează arta. Iar Jean Paul Richter are asemenea exce-l lente observații asupra imaginației *productivă,* pe care ol deosebeşte net de cea reproducătoare, şi o recunoaşte în toți oamenii de îndată ce aceştia sînt în stare să spună: „acest lucru e frumos"; fiindcă „cum s-ar putea oare ca un geniu să fie ridicat în slavă sau măcar tolerat de o mulțime etero-j genă nu numai timp de o mie de secole dar nici măcar oj singură lună, dacă n-ar avea cu aceasta o înrudire bine-j

[1] în prefața la *Vorschule der Aesthetik,* 1804 (trad. franc: *Poitique* ou ***introduction** ă l'Esth.,* Paris, 1862).



întemeiată?" El descrie, în afară de aceasta, distribuția diferită a imaginației la indivizi, ca simplu talent, ca geniu pasiv sau feminin, iar, în grad suprem, ca geniu activ sau masculin, format din reflecție şi instinct, în care „toate însuşirile înfloresc la un loc şi imaginația nu e o floare stingheră, ci este însăşi zeița Flora, care, ca să producă noi amestecuri, apropie caliciile într-o împreunare fecundă şi este, ca să spunem aşa, o însuşire plină de facultăți".[1] Dar chiar din aceste ultime cuvinte se observă şi la Richter tendința de a exagera meritul imaginației şi de a crea în jurul ei un fel de mitologie. Mitologie care în parte străbate sistemele Estetica filozofice contemporane şi în parte derivă din ele; astfel ttiid că se poate spune despre concepția romantică asupra artei că e substanțial exprimată în filozofia idealistă germană unde ea se regăseşte în forma cea mai coerentă şi cea mai sistematică.

Nu o găsim încă astfel în filozofia primului mare elev *-G- Flchte al lui Kant, Fichte, care, considerînd imaginația ca o activitate care creează universul şi realizează sinteza între eu şi non-eu, pune obiectul şi precedă prin aceasta conştiința[2], nevăzînd legătura ei cu activitatea artei şi nici cu problemele esteticii. In ideile estetice, Fichte se află sub influența lui Schiller, cu adaosul unui moralism datorat tendinței sistemului său; de unde, sfera estetică, medie între cea cognitivă şi cea morală, se rezolvă pentru el, din nou, în ceva moral, ca reprezentare şi satisfacție pentru reprezentare, a idealului etic.[3] Din idealismul subiectiv al lui Fichte a derivat totuşi, prin opera lui Friedrich Schlegel şi Ludwig ironia: schie Tieck, o doctrină estetică: cea a *ironiei,* pusă ca fundament ?a1 1'iJ leck' No al artei. Eul, care creează universul, poate să îl şi anuleze: universul este o aparență goală, de care singura realitate adevărată, anume Eul, poate să rîdă, stînd ca artist, cu o divină genialitate, în afara şi deasupra creațiilor sale, pe care nu le ia în serios.[4] De aceea, Friedrich Schlegel numea

**[1] Vorschule *d. Aesth.,* cap. 2 şi 3.**

***'Grundl. der** Wissenschaftslehre;* **In *Werke* (Berlin, 1845), I, pp. 214 — 217. [1] DANZEL, *Ges. Aufs.,* pp. 25 — 30; ZIMMERMANN, *G.***

*d. Aesth.*, pp. 522 — 572.
• HEGEL, *Vorles. ü. d. Aesth.*, introd., I, pp. 82-88.



**Sehelling**
**Frumuseţe caracter**

arta o perpetuă parodie a ei însăşi şi o „farsă transcendentală" ; iar Tieck definea ironia „o forţă care permite poetului să domine materia pe care o tratează". Novalis, alt romantic fichtean, visa de-a dreptul un *idealism magic,* arta de a crea printr-un act instantaneu al Eului şi de a realiza visurile noastre. Dar numai *Sistemului idealismului transcendental* (1800) al lui Friedrich Sehelling, lucrării lui,intitulată *Bruno* (1802), cursului de *Filozofie a artei* ţinut în 1802—18031a Jena (repetat apoi laWiirzburgşirăspîndit în rezumate manuscrise în toată Germania), nu mai puţin celebrei lucrări asupra *Relaţiilor dintre artele plastice şi natură* (1807) şi altor scrieri ale elocventului şi entuziastului filozof li se datorează într-adevăr prima mare afirmare filozofică a romantismului şi a neoplatonismului în estetică, reînviat şi conştient.

Sehelling, ca şi ceilalţi filozofi idealişti, ţine ferm la fuziunea, efectuată deja de Schiller, dintre teoria artei şi cea a frumosului. Demn de notat este în această privinţă modul în care el explică condamnarea platoniciană: Platon ar fi înţeles să condamne arta din timpul său, naturalistă şi realistă, arta antică în general, care are drept caracter finitul; dar n-ar fi repetat acea judecată neproba-tivă (după cum nu putem s-o repetăm noi, modernii), dacă ar fi cunoscut arta creştină, al cărei caracter este infinitatea.[1] Insuficientă este pura frumuseţe abstractă a lui Winckelmann; insuficient, fals şi negativ este conceptul caracteristicului, care pretinde să facă din artă un lucru mort, dur şi neplăcut, atribuindu-i limitarea individualului. Arta este totodată frumuseţe şi caracteristic, *frumuseţe caracteristică,* caracterul din care se dezvoltă frumuseţea, după cuvintele lui Goethe, şj de aceea nu individul, ci conceptul viu al individului. Cînd privirea artistului recunoaşte ideea creatoare a individului şi o extrage din el, transformă individul într-o lume în sine, într-o specie *(Gattung),* într-o idee eternă *(Urbild)* şi nu se mai teme de limitare şi duritate, care este condiţia vieţii. Frumuseţea caracteris-

[1] *Vorles. iib. d. Methode d. akadem. Stud.* (1803), lecţ. 14; In *Werke* (Stutt-gart, 1856-61), V, pp. 346-347.



tică este *plinătatea formei* care ucide forma şi nu calmează pasionalul ci, îl frînează, ca malurile unui rîu pe care valurile le ating, dar nu le inundă.[1] In aceste afirmaţii se simte influenţa lui Schiller, dar totodată ceva ce Schiller nu s-ar fi aventurat să spună.

într-adevăr, Sehelling, oricît ar aduce omagiu excelentelor contribuţii aduse teoriei artei de gînditorii care au urmat după Kant, deplînge la toţi lipsa unei metode ştiinţifice exacte *(Wissenschaftlichkeit)*.[2] Punctul de plecare al propriei sale teorii se află în *filozofia naturii,* adică în acea *critică a judecăţii teleologice* pe care Kant în cea de a treia *Critică* o pune după studiul judecăţii estetice. Teleologia este îmbinarea filozofiei teoretice cu cea practică, dar sistemul n-ar fi complet, dacă nu am putea arăta în subiectul însuşi, în eu, identitatea celor două lumi, cea teoretică şi cea practică: dacă nu am putea arăta în acesta o activitate care să aibă conştiinţă şi totodată să nu aibă, o activitate inconştientă ca natura şi conştientă ca spiritul. Aceasta este tocmai activitatea estetică „organ general al filozofiei, cheie de boltă a întregului edificiu".[3] Celui care vrea să iasă din realitatea comună nu i se deschid decît două căi: poezia care transportă în lumea ideală şi filozofia care face să dispară cu totul lumea reală.[4] Şi ca să vorbim la propriu „nu există decît o singură operă de artă absolută, care poate exista în diferite exemplare, dar care e unică, chiar dacă nu există încă în forma ei originală". Arta adevărată nu e impresia unui moment, ci reprezentarea vieţii infinite[5]; este intuiţia transcendentală devenită obiectivă şi de aceea nu numai organ, ci document al filozofiei. Va veni un timp cînd filozofia se va întoarce în poezie, de care s-a desprins; şi pe noua filozofie se va naşte o nouă mitologie.[6] Obiect al artei ca şi al filozofiei este Absolutul (repetă

Sehelling într-alt loc şi mult mai pe larg); dar prima îl reprezintă în idee

*Ueb. d. Verhältnissd. bild. KunsteZ. d. Natur,* în *Werhe,* **VII,** pp. 299 — 310.

*Philos. d. Kunst,* postumă, introd., în *Werke,* V, p. 362.

*System d. transcend. Idealismus,* în *Werke,* secția I, voi. III, Introd. § 3,



p. 349

*Ibid.,* § 4, p. 351.

*Ibid.,* P. VI, § 3, p. 627.

*Ibid.,* § 3, pp. 627-629.

**Arta şi**
zofia
**fllo-**
**23***



*(Urbild),* cealaltă în reflectarea ei *(Gegenbild):* „filozofia nu înfăţişează lucrurile reale, ci ideile lor, şi la fel arta: aceleaşi idei,ale căror copii imperfecte sînt lucrurile reale, după cum demonstrează filozofia, tot ele apar în artele obiective ca idei şi deci în perfecţiunea lor, şi reprezintă în lumea reflectată lumea intelectivă".[1] Muzica este „însuşi ritmul ideal al Naturii şi al Universului, care prin intermediul acelei arte se face simţit în lumea derivată"; formele perfecte create de plastică sînt „înseşi ideile naturii organice, reprezentate obiectiv"; eposul homeric este „însăşi identitatea care constituie fondul istoriei în Absolut"[2]. Dar pe cînd filozofia oferă reprezentarea nemijlocită a Divinului, a absolutei identităţi, arta oferă numai pe cea nemijlocită a Indiferenţei; şi „întrucît gradul de perfecţiune sau de realitate al unui lucru se ridică cu cît ea se apropie mai mult de Ideea absolută şi de plenitudinea afirmării infinite şi cu cît cuprinde mai mult în sine alte potente, este clar că arta are între toate legătura cea mai nemijlocită cu filozofia şi se distinge de ea numai prin caracterul specificităţii sale: pentru tot restul ea trebuie socotită drept maxima potentă a lumii ideale".[3] Celor trei potente ale lumii reale şi ideale îi corespund, în ordine crescîndă, cele trei idei ale Adevărului, Bunătăţii şi Frumuseţii. Frumuseţea nu e nici singurul universal (adevăr), nici singurul real (acţiune), ci perfecta întrepătrundere a ambelor: „există frumuseţe acolo unde particularul (realul) este astfel adecvat conceptului său, încît acesta însuşi ca infinit intră în finit şi e contemplat în concret. Realul, prin apariţia conceptului, devine într-adevăr asemănător şi egal cu ideea, în care universalul şi particularul se află într-o identitate absolută. Raţionalul, fără să înceteze de a fi raţional, devine totodată ceva aparent şi sensibil."[4] Dar cum deasupra celor trei potente se află punctul lor de unire, Dumnezeu, tot aşa deasupra celor trei idei stă filozofia; aceasta priveşte nu numai adevărul, nici numai moralitatea şi nici chiar numai frumuse-

[1] *Phil. d. Kunst,* pp. 368-369. [1] ***Ibid.,* p. 369.**

' ***Ibid.,*** partea generală, **p. 381.** [1] ***Ibid.,* p.** 382.



ţea, ci ceea ce acestea au comun şi ceea ce ea deduce din unicul izvor. Şi dacă filozofia dobîndeşte caracterul de ştiinţă şi de adevăr, rămînînd totuşi deasupra adevărului însuşi, lucrul acesta e posibil fiindcă ştiinţă şi adevăr sînt pur şi simplu determinarea ei formală: „filozofia este ştiinţă, în sensul că adevărul, bunătatea şi frumuseţea, adică ştiinţa, virtutea şi arta se întrepătrund; şi tot de aceea nu e ştiinţă, ci este ceea ce au comun ştiinţa, virtutea şi arta". Această întrepătrundere o distinge de toate celelalte ştiinţe, astfel încît, dacă, de exemplu, matematicile pot să se lipsească de moralitate şi de frumuseţe, filozofia nu poate.[1] Frumuseţea cuprinde în sine adevăr şi bunătate', necesitate şi libertate. Acolo unde ea pare a fi în contrast cu adevărul, este vorba de un adevăr finit, cu care frumuseţea nu trebuie să fie de acord, fiindcă, aşa cum s-a atras atenţia, arta naturalismului şi a simplului caracteristic este o artă falsă.[2] Formele artei luate în parte, fiind totodată reprezentante ale infinitului şi ale universului, se numesc *Idei.*[3] Şi, considerate sub aspectul realităţii, ideile sînt zei: de fapt, esenţa, în-sinele lor, este egal cu Dumnezeu; orice idee este idee în măsura în care e Dumnezeu în formă particulară; de aceea orice idee este egală cu Dumnezeu, dar cu un zeu particular. Toţi zeii au drept caractere proprii pura limitare şi absolutul indivizibil: Minerva este ideea înţelepciunii şi a forţei la un loc, dar îi lipseşte delicateţea feminină. Iu-nona este

puterea fără înțelepciune şi fără dulcea atracție amoroasă, pe care apoi o împrumută de la Venus de la care ia cingătoarea; lui Venus îi lipseşte înțelepciunea ponderată a Minervei: dar ce ar deveni aceste idei, dacă li s-ar lua limitele? Ar înceta ele oare să fie obiect al Fantaziei.[4] Fantazia e o însuşire, care nu are de a face nici cu intelectul pur, nici cu rațiunea *(Vernunft)*; şi se deosebeşte de simpla imaginație *(Einbildungskraft)* deoarece aceasta recepționează şi dezvoltă produsele artei, cealaltă le intuieşte, le scoate din sine, le reprezintă. Fantazia se află față de ima-



[1] *Ibid.,* p. 383. *'Ibid.,* **p.** 385.
• *Ibid.,* pp. 389-390.
• *Ibid.,* pp. 390 — 393.



ginație ca intuiția intelectuală față de rațiune; ea este deci intuiția intelectuală în artă.[1] — „Rațiunea" nu e suficientă unei astfel de filozofii: acea intuiție intelectuală, care era pentru K,ant un concept-l imită, se afirmă ca efectivă: intelectul este înjosit: însăşi „fantazia" naivă, care acționează în artă, rămîne depăşită de această nouă Fantazie, geamănă cu Intuiția intelectuală, şi care uneori este luată drept sora ei geamănă. Mitologia este declarată condiție necesară a oricărei arte, mitologia şi nu alegoria, fiindcă în aceasta particularul înseamnă numai universalul, iar cealaltă este totodată ea însăşi universalul; ceea ce explică cum de este uşor să facem alegorii, şi explică, de exemplu, atracția poemelor homerice, care conțin această posibilitate de interpretare. Arta creştină, la fel ca arta elenică, îşi are şi ea mitologia ei: Cristos, persoanele sfintei treimi, Fecioara mamă a lui Dumnezeu.[2] Mitologia şi arta îşi confundă limitele, aşa cum şi le confundă arta şi filozofia.

c.o. s«iger Solger şi-a publicat în 1815 opera sa capitală, *Erwin,*
un lung dialog filozofic asupra frumosului şi a ținut apoi în 1819 un curs universitar de estetică care a fost publicat postum. Şi el găsea în opera lui Kant numai o licărire de adevăr, şi nu-i prea prețuia pe postkantieni, mai ales pe Fichte: la Schelling, care porneşte de la unitatea originară a subiectivului şi a obiectivului, observa pentru prima oară principiul speculativ, dar nu dezvoltat în mod adecvat, deoarece Schelling nu rezolvase bine prin dialectică difi-şi cultățile intuiției intelectuale.[3] Şi Solger concepea *fantazia* ca pe o însuşire deosebită de *imaginație:* imaginația (spune el) aparține cunoaşterii comune şi nu e altceva decît „conştiința umană în măsura în care, în conexiunea temporală, aceasta restabileşte la infinit intuiția originară": ea presupune distincțiile cunoaşterii comune, abstracția şi judecata, conceptul şi reprezentarea, între care „joacă rolul de mediatoare dînd conceptului general forma reprezentării particulare şi acesteia forma conceptului general; şi se afla, în acest mod, între antinomiile intelectului comun". Dar fan-

lantozie

[1] *Ibid.,* p. 395.
• *Ibid.,* pp. 405—451.
' *Vorles. iib. Aesthetih,* publicată de Heyse, Leipzig, 1829, pp. 35 — 43 .



tazia este cu totul altceva, fiindcă pornind „de la unitatea originară a antinomiilor în Idee, face în aşa fel încît elementele opuse, care se separă de Idee, să se reunească perfect în realitate, iar prin intermediul ei sîntem în stare să percepem obiecte mai înalte decît cele ale cunoaşterii comune şi să recunoaştem în ele ideea însăşi ca real; ea este, în artă, facultatea de a transforma ideea în realitate". Fantazia se dezvoltă în trei feluri sau trepte: ca *Fantazie a fantaziei,* care concepe totul ca idee, iar activitatea ca nimic altceva decît dezvoltare a ideii în realitate; ca *Sensibilitate a fantaziei* în măsura în care exprimă în realitate viața ideii şi pe aceea o readuce la aceasta; în fine (şi aici ne aflăm pe treapta cea mai înaltă a activității artistice, corespunzătoare dialecticii în filozofie), ca *Intelect al fantaziei* sau *Dialectică artistică,* care concepe ideea şi realitatea ca una trecînd în cealaltă, adică în realitate. Urmează alte împărțiri

şi subîmpărţiri asupra cărora ni se pare inutil să zăbovim a le expune. Din Fantazie se dezvoltă Ironia, fără de care nu există artă adevărată: Ironia lui Tieck şi Novalis, la care Solger aderă într-un anume sens.[1]
Ca şi la Schelling, Frumuseţea ţine la Solger de zona Artă, pr»xis Ideii, fiind inaccesibilă conştiinţei comune. Şi se deosebeşte re *IS* de ideea de Adevăr, căci în timp ce aceasta dizolvă aparenţele conştiinţei comune, arta săvîrşeşte miracolul de a face ca aparenţa, rămînînd aparentă, să se dizolve pe sine însăşi; şi de aceea gîndirea artei este nu teoretică, ci practică. Se deosebeşte de ideea Binelui, cu care pare să aibă o foarte strînsă înrudire, fiindcă în Bine unirea ideii cu realitatea, a simplului cu multiplul, a infinitului cu finitul nu e o fuziune efectivă şi realizată, ci numai un ideal, ceva ce trebuie să fie. O înrudire mai strînsă are cu Religia care gîndeşte ideea ca abis al vieţii unde conştiinţa noastră, a fiecăruia, trebuie să se piardă ca să devină, „esenţială" *(wesentlich),* pe cînd în frumos şi în artă Ideea se manifestă dizolvînd în sine lumea distincţiilor de universal şi particular şi punîndu-se în locul lor. Activitatea artistică este mai mult decît teoretică şi este ceva practic, dar realizat şi perfect;
[1] *Ibid.,* pp. 186-200.


de aceea, arta nu ţine de filozofia teoretică (aşa cum, după părerea lui Solger, crezuse Kant), ci de practică. Şi trebuind printr-o latură să se unească cu infinitul, nu poate să aibă ca obiect natura vulgară: în portret, de exemplu, arta e absentă şi pe drept cuvînt anticii alegeau ca obiect al sculpturilor lor lumea zeilor şi a eroilor, fiindcă orice zeitate, chiar în forma sa limitată şi particulară, înseamnă o anumită modificare a Ideii.[1]
Acelaşi concept al artei se regăseşte în filozofia lui Hegel, oricare ar fi diferenţele secundare prin care el era şi se simţea despărţit de predecesorii săi. Nefiind prea curioşi să aflăm varietăţile şi nuanţele pe care estetica mistică le-a luat la fiecare dintre aceşti gînditori, pe noi ne interesează să punem în lumină identitatea lor esenţială, misticismul şi caracterul arbitrar comun, care pot fi numite, în estetică, poziţia lor istorică. Cine deschide *Fenomenologia* şi *Filozofia spiri-tului* să nu se aştepte să se vorbească în ele despre artă, deoarece acolo se analizează formele Spiritului teoretic şi se definesc sensibilitatea şi intuiţia, limbajul şi simbolica, diferitele trepte ale fantaziei şi ale gîndirii. Arta este atribuită de Hegel sferei Spiritului absolut, împreună cu Religia şi cu Filozofia[2]; şi el însuşi aminteşte pe Kant, Schiller, Schelling şi Solger drept precursori ai săi, împreună cu care neagă tot aşa de categoric că arta ar reprezenta conceptul abstract, dar îi lasă reprezentarea conceptului concret sau Ideea. în afirmarea unui *concept concret,* pe care gîndirea obişnuită şi ştiinţifică nu-l cunoaşte, îl găsim pe Hegel în întregime. „Se înţelege că în timpul din urmă nu i-a mers nici unui concept mai rău decît i-a mers conceptului însuşi, conceptului în sine şi pentru sine; deoarece prin concept se obişnuieşte să se înţeleagă determinare abstractă şi un fel-de-a-fi unilateral al reprezentării sau al gîndirii prin intelect, cu care, natural, nu poate fi adus pe calea gîndirii în lumina conştiinţei nici totalitatea adevărului şi nici frumuseţea, concretă în sine."[3] De domeniul concep-
[1] *Ibid.,* pp. 48 — 85.
• *Encykl. d. phil. Wiss.,* §§ 557-563.
• *Vorles. iib. Aesth.* (ed. cit.), I, p. 118 (Cf. HEGEL, *Prelegeri de estetică,* **voi.** I, pp. 99-l00).

tului concret ţine arta, care este una dintre cele trei forme în care atingem libertatea spiritului, şi mai ales prima, aceea a cunoaşterii nemijlocite, sensibile, obiective (a doua este religi[a], conştiinţa reprezentativă, îmbinată cu adoraţia, adică cu un element străin de simpla artă; a treia este filozofia, gîndirea liberă a spiritului absolut)[1]. Frumuseţea şi adevărul sînt totodată una şi distincte. „Adevărată este ideea ca idee în sine şi conform principiului ei general, şi cînd e gîndită ca atare. Atunci obiectul gîndirii nu este existenţa exterioară a ideii, ci, în aceasta, e numai ideea generală. Dar ideea trebuie să se realizeze pe sine şi în chip exterior şi

să cîştige existenţă determinată, prezentă ca obiectivitate naturală şi spirituală. Adevărul, care e adevăr ca atare, există şi el. Intrucît adevărul în această existenţă exterioară a lui există nemijlocit pentru conştiinţă, iar conceptul ră-mîne nemijlocit în unitate în fenomenul lui exterior, ideea nu e numai adevărată, ci este frumoasă. Astfel frumosul se determină pe sine ca răsfrîngere sau reflectare sensibilă a ideii."[2] Ideea este conţinutul artei, iar configuraţia sensibilă şi imaginativă îi este forma: sînt două elemente care trebuie să se întrepătrundă şi să formeze o totalitate, de unde este necesar ca conţinutul destinat să devină operă de artă, să se arate în sine însuşi capabil de o astfel de transformare; altfel s-ar obţine numai o îmbinare nereuşită, o formă poetică şi un conţinut prozaic şi nepotrivit.[3] Prin forma sensibilă trebuie să transpară un conţinut ideal; forma este spiritualizată de această lumină ideală[4]; fantazia artistică nu acţionează ca imaginaţie pasivă şi receptivă, ea nu se opreşte la aparenţele realităţii sensibile, caută adevărul interior şi raţionalul realului. „Această raţionalitate a obiectului său determinat, obiect pe care artistul l-a ales, trebuie să fie prezentă nu numai în conştiinţa artistului spre a-i



[1] *Ibid.,* I, pp. 129-l33 (vezi HEGEL, *Prelegeri de estetică,* voi. I, pp. 106 — 109).
[1] *Ibid., I,* p. 141 (v. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Prelegeri de estetică,* traducere de D.D. Roşea, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966, voi. I, p. 118).
' *Ibid.,* I, p. 89 (V. HEGEL, *Prelegeri de estetică,* voi. I, pp. 72 — 73).
• *Ibid.,* I, pp. 50 — 51 (V. HEGEL, *Prelegeri de estetică,* voi. I, pp. 44 — 45).



determina demersurile, ci trebuie să-şi îndrepte lumina asupra a ceea ce este esenţial şi adevărat, asupra întregului cuprins şi întregii profunzimi a acestuia. Deoarece fără reflecţie omul nu devine conştient de ceea ce este el, şi ob-J servăm de altfel la orice mare operă de artă că subiectul a fost cîntărit şi gîndit îndelung pe toate laturile lui. Din uşurătatea imaginaţiei nu se naşte nici o operă solidă."[1]] Greşit se crede ca poetul şi artistul în general trebuie să aibă numai intuiţii: „un adevărat poet trebuie, mai înainte şi în timpul executării operei, să reflecteze şi să gîndească".[2] Rămîne, de altfel, mai departe lucru stabilit că gîndirea poetului nu îmbracă forma abstracţiei.

S-a spus de către mai mulţi critici că mişcarea estetică de la Schelling la Hegel este o reînviere a baumgartianis-mului, întrucît ea cuprinde concepţia proprie acestuia a artei ca mediatoare de concepte filozofice[3]; şi s-a amintit că un adept al lui Schelling, Ast, tîrît de tendinţa sistemului, a ajuns să considere drept formă supremă a artei nu (aţa cum făceau ceilalţi) drama, ci poezia didactică.[4] Acest lucru (dacă facem abstracţie de unele devieri individuale şi accidentale) nu este exact: filozofii aceştia sînt adversari ai doctrinei intelectualiste şi moraliste şi adesea au polemizat explicit şi categoric contra ei. „Producţia estetică (spune Schelling) este, în principiul ei, o producţie absolut liberă... Această independenţă de orice scop exterior consti-j tuie sfinţenia şi puritatea artei, ea respingînd orice alianţă cu ceea ce este simplă plăcere, alianţă care ţine de barbarie, j sau cu utilul, care nu poate fi cerut artei decît într-o epocă în care forma cea mai elevată a spiritului uman stă în descoperirile economice. Din aceleaşi motive ei îi repugnă să se alieze cu morala, şi se ţine departe chiar şi de ştiinţă, care prin dezinteresarea ei îi este mai apropiată, dar care îşi are totuşi scopul în afara ei însăşi şi trebuie de aceea, în defini- J

[1] *Ibid.,* I, pp. 354 — 355 (v. HEQEL, *Prelegeri de estetică,* voi. I, p. 287).
' *Encykl.,* § 450.
' DANZEL, *Aesth. d. hegel. Sch.,* p. 62; ZIMMERMANN, *G.d. Aesth.,* pp- 693 — 697; J. SCHMIDT, *L.U.B.,* pp. 103 — 105; SPITZER,. *Krit. St.,* p. 48.
•FR. AST, *System der Kunstlehre,* Leipzig, 1805: cf. SPITZER, **1,** *op. cit.,* **p.** 48.



tiv, să servească drept mijloc celei care este mai elevată decît ea, adică artei."[1] Şi Hegel spune că „arta nu conţine universalul ca atare". „Cînd însă instruirea este tratată într-un fel atît de exclusivist ca scop, încît natura generală a conţinutului reprezentat apare ca o proporţie

abstractă, reflexie prozaică, învăţătură generală, direct pentru sine; fiind explicată ca atare şi nu conţinută numai indirect şi implicit în plăsmuirea artistică concretă, atunci prin această separare forma sensibilă, figurată, tocmaicare facedin opera de artă operă *de artă,* nu este decît un adaos secundar, un înveliş explicit afirmat *ca.simplu înveliş,* o aparenţă explicit afirmată ca simplă aparenţă. Dar prin aceasta însăşi natura operei de artă este alterată; fiindcă opera de artă nu trebuie să înfăţişeze intuiţiei conţinutul în forma lui generală ca atare, ci generalitatea acestuia trebuie s-o prezinte absolut individualizată, singularizată în formă sensibilă."[2] „în artă şi în poezie, adaugă el, un început ideal este totdeauna suspect, fiindcă artistul trebuie să scoată elementele artei sale din surplusul vieţii şi nu din surplusul unei generalităţi abstracte."[3] Arta îşi are scopul final în ea însăşi, care este acela de a descoperi adevărul în forma plăsmuirii artistice sensibile, orice alt scop fiindu-i străin.[4] Se va putea demonstra cu siguranţă că filozofii aceştia, îndepărtînd arta de pura reprezentare şi fantazie, şi făcînd-o într-un fel purtătoare a conceptului, a universalului, a infinitului, nu aveau în faţă altă cale liberă decît cea deschisă de Baumgarten. Dar această demonstraţie ar porni de la presupunerea şi de la dilema că arta, dacă nu e pură fantazie, trebuie să fie senzualitate şi subordonată raţiunii; adică tocmai de la acea presupunere şi dilemă pe care metafizicienii idealişti romantici o negau. Calea încercată de ei era conceperea unei facultăţi care să nu fie nici fantazie, nici intelect, ci să participe

• *System d. trcmscend. Idealismus* (1800), P. VI, § 2; în *Werhe,* secţiunea I fol. **III,** pp. 622 - 623.
'*Vorles. ub. Aesth.,* I, pp. 66-67 (v. HEGEL, *Prelegeri de estetică* voi **I, p. 57).**
'***Ibid., I,*** p. 353 (v. HEGEL, *Prelegeri de estetică,* voi. I, p. 286).
' *Ibid.,* I, p. 72 (v. HEGEL, *Prelegeri de estetică,* voi. I, p. 61).





la' ambele, a unei intuiţii intelectuale sau intelect intuitiv a unei fantazii mentale în genul lui Plotin.

Hegel accentuează mai mult decît predecesorii săi caracterul *cognitiv* al artei; dar tocmai de aceea se izbeşte de o dificultate pe care alţii o evită cum pot mai bine. Arta fiind situată în sfera Spiritului absolut, în compania Religiei şi Filozofiei, cum poate ea oare să se menţină alături de tovarăşe atît de puternice şi de copleşitoare şi mai ales alături de Filozofie, care în sistemul hegelian se află în vîrful întregii desfăşurări a spiritului? Daqă Arta şi Religia ar îndeplini funcţii distincte faţă de cunoaşterea Absolutului, ele ar rămîne trepte inferioare, dar necesare şi care nu pot fi eliminate, ale Spiritului. Contribuind, în schimb, ambele la acelaşi obiect ca şiFilozof ia, permiţîndu-şi să rivalizeze cu aceasta, ce valoare pot ele să aibă? Nici una, sau poate, cel mult, aceea de a fi faze istorice şi tranzitorii ale vieţii speciei umane. Tendinţa lui Hegel, după cum este în fond anti-religioasă şi raţionalistă, tot aşa este *antiartisticâ.* Stranie şi dureroasă concluzie, aceasta din urmă, pentru un om, cum era el, dotat cu simţ estetic destul de puternic şi fervent amator de artă: aproape o repetare a gestului dur la care s-a văzut împins Platon. Dar după cum filozoful grec, ascultînd de presupusul imperativ al raţiunii, a condamnat imitaţia şi poezia homerică care-i era foarte dragă, tot aşa filozoful german n-a vrut să se sustragă cerinţei logice a sistemului său şi a proclamat caducitatea, ba chiar moartea efectivă a artei. „Am rezervat artei (spune el) un loc foarte înalt; dar trebuie să amintim că artaniciprin conţinut, nici prin formă, nu este modul cel mai înalt de a aduce în conştiinţa spiritului adevăratele sale interese. Tocmai din cauza formei sale, arta este restrînsă la un conţinut particular. Numai o anumită sferă şi o anumită treaptă a adevărului poate fi expusă în opere de artă: adică, un adevăr, care poate fi transpus în sensibil şi să apară în el în mod adecvat, aşa cum sînt zeii elenilor. Există, din contră, o concepţie mai profundă asupra adevărului, în care acesta nu apare atît de apropiat şi prieten cu sensibilul încît să poată fi primit şi exprimat într-un mod convenabil în acest material. Astfel este concepţia creştină a adevărului; şi, ceea ce e mai mult, spiritul

lumii noastre moderne, şi mai propriu cel al religiei noastre si al dezvoltării noastre raţionale, pare să fi depăşit punctul în care arta este modalitatea cea mai importantă de a cunoaşte Absolutul. Particularitatea producţiei artistice şi a operelor sale nu mai satisface nevoia noastră cea mai înaltă... Gîn-direa şi reflecţia au depăşit arta frumoasă." In privinţa dispariţiei artei în lumea modernă se invocă, de obicei, diferite' motive, în special predominarea intereselor materiale şi politice; dar adevăratul motiv (spune Hegel) constă în treapta inferioară pe care arta se află în raport cu gîndirea pură. „Arta este şi rămîne pentru noi, în privinţa celei mai înalte destinaţii a sa, ceva ce aparţine trecutului", şi tocmai fiindcă este epuizată se poate face din ea filozofia cea mai completă.[1] Estetica lui Hegel este, de aceea, un elogiu funebru: trece în revistă formele succesive ale artei, arată stadiile progresive de eroziune internă pe care ele le reprezintă, şi le aşază pe toate în mormînt, pe care Filozofia scrie un epitaf.

Romantismul şi idealismul metafizic puseseră arta atît de sus, pînă în nori, încît trebuia în mod necesar să ajungă să se observe că, atît de sus, ea nu mai servea la nimic.

[1] *Jind.*, I, pp. 13-l6 (v. HEGEL, *Prelegeri de estetică,* voi. **I, p. 17).**

Misticismul estetic 1» adversarii idealismului

Schopenhauer

Ideile ca obiect si artei

# X

## SCHOPENHAUER ŞI HERBART

Poate nimic nu demonstrează mai bine cum această concepţie fantezistă asupra artei corespundea spiritului vremii (şi nu numai modei filozofice, ci şi condiţiilor psihologice care se exprimau în mişcarea romantică) decît faptul că şi adversarii filozofiilor lui Schelling, Solger şi Hegel sau consimt la această concepţie în general sau, deşi se gîndesc să se îndepărteze de ea, se întorc la ea fără să vrea.

Oricine ştie cu cîtă lipsă de *pklegma philosophicum*, ca săspunem aşa, a combătut Arthur SchopenhauerpeSchelling, pe Hegel şi pe toţi „şarlatanii", pe toţi „profesorii" care şi-au împărţit moştenirea lui Kant. Dar care e la urma urmei teoria artei acceptată şi dezvoltată de Schopenhauer? O teorie care porneşte, tocmai ca la Hegel, de la diferenţa dintre conceptul care e abstracţie şi conceptul care e concretul sau Ideea;cu toate că „Ideile" sale sînt asimilate de Schopenhauer celor platoniciene, iar în forma particulară în care el le prezintă se aseamănă mai degrabă cu cele ale lui Schelling decît cu Ideea hegeliană. Ele au ceva comun cu conceptele intelective, fiindcă şi unele şi altele sînt unitatea care reprezintă o pluralitate de lucruri reale; dar „conceptul e abstract şi discursiv, complet nedeterminat în sfera sa şi foarte riguros precis numai în limitele sale; intelectul e suficient ca să-l înţeleagă şi să-l conceapă, cuvintele îl exprimă fără alt intermediar, definiţia sa îl epuizează în întregime: din contra, ideea (care poate fi riguros definită ca reprezentantă adecvată a conceptului) este absolut intuitivă şi deşi reprezintă o



infinitate de lucruri particulare, nu e mai puţin determinată în toate aspectele sale. Individul, ca individ, nu o poate cunoaşte; ca s-o conceapă trebuie să se debaraseze de orice voinţă, de orice individualitate şi să se ridice la stadiul de subiect cunoscător pur. Ea este atinsă deci numai de geniu, sau de cel care, printr-o potenţare a forţei sale cognitive, datorată de obicei geniului, se află într-o dispoziţie genială." „Ideea e unitatea, devenită pluralitate prin intermediul spaţiului şi timpului, forme ale apercepţiei noastre intuitive: conceptul, din contra, este unitatea scoasă din pluralitate prin intermediul abstracţiei, care este procedeul intelectului nostru: conceptului i se poate spune: *unitas post rem,* ideii, *unitas ante rem."*[1] De obicei, Schopenhauer numeşte ideile „genuri" ale lucrurilor; dar într-un loc notează că ideile sînt specii şi nu genuri, şi că genurile sînt simple concepte, că există specii naturale, dar numai genuri logice[2]. Originea acestei iluzii psihologice a ideilor sau tipurilor de lucruri stă întotdeauna (şi acest lucru se vede şi la Schopenhauer) în transformarea empiricelor clasificări ale ştiinţelor naturale într-o realitate vie. Vreţi să vedeţi *ideile?* Priviţi (spune el) norii care

străbat cerul, priviți un rîuleț care susură printre pietre, priviți gheața care se cristalizează pe geamuri, desenînd forme de copaci sau de flori. Figurile norilor, valurile şi capriciile rîulețului, configurația cristalurilor există pentru noi, observatori individuali, dar în sine sînt indiferente. Acei nori sînt în sine vapori elastici; rîulețul ascultă de gravitate şi este un fluid necompresibil, perfect mobil şi transparent, amorf; gheața ascultă de legile cristalizării; şi în aceste determinări constau ideile lor.[3] Acestea sînt obiectivarea nemijlocită a voinței în diferitele ei trepte, iar arta le înfățişează pe ele şi nu copiile lor palide, lucrurile reale; de unde se vede că Platon avea pe de o parte dreptate, iar pe de altă parte nu avea, iar Schopenhauer îl justifică şi condamnă la fel cum a făcut Plotin în antichitate, şi, cu puțini ani înaintea lui, detestatul de el

[1] *Welt als Wille u. Vorstellung,* 1819 (In *Sămtl. Werhe,* ed. Grisebach, voi. I), *i,* III, § 49.

[1] *Ergânzungen* (ed. Grisebach, voi. II), cap. 29. • *Welt a. W. u. V.,* III, § 35.




Catharsis-ul estetic

Semnele **uiiei teorii mai bune la** Schopenha-**uor**

Schelling[1]. în consecință, fiecare artă are pentru domeniul său o categorie specială de idei. Arhitectura, şi în unele cazuri hidraulica, înlesnesc intuirea clară a ceea ce desemnează treptele inferioare ale obiectivării, greutate, coeziune, rezistență, duritate, proprietăți generale ale pietrei, unele combinații de lumină; grădinăria şi (curioasă asociație) peisagistica reprezintă ideile naturii vegetale; sculptura şi pictura de animale le reprezintă pe cele ale zoologiei; pictura cu subiecte istorice şi formele cele mai înalte ale sculpturii reprezintă corpul omenesc; poezia, însăşi ideea de om[2]. In ceea ce priveşte muzica, ea (să justifice cine poate saltul logic) este în afara ierarhiei celorlalte arte. Schelling, după cum am văzut, o considera reprezentarea ritmului însuşi al universului[3]: Schopenhauer prea puțin diferit, afirmă că muzica nu exprimă idei, ci, paralel cu ideile, *Voința însăşi.* Analogiile dintre muzică şi lume, dintre notele fundamentale şi materia brută, dintre gamă şi scara speciilor, dintre melodie şi voința conştientă, îl fac să conchidă că această artă este nu numai o aritmetică, cum i s-a părut lui Leibniz, ci de-a dreptul o metafizică: *exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*.* Şi pentru Schopenhauer, ca şi pentru predecesorii săi idealişti, arta este aducătoare de beatitudine: este floarea vieții: contemplatorul artistic nu mai e individ, ci subiect cunoscător pur, liber, eliberat de voință, de durere, de timp.[5] Desigur că în acest sistem se află ici colo semne de o mai bună şi mai profundă tratare a artei. Schopenhauer, care ştia să fie uneori un analist lucid şi pătrunzător, notează cu insistență că ideii, contemplării artistice nu i se aplică niciodată formele spațiului şi timpului, *ci numai forma generală a reprezentării*[6]. De aici ar fi putut să tragă concluzia că arta nu numai că e o treaptă superioară şi extraordinară a conştiinței, ci e chiar treapta cea mai nemijlocită, aceea care în puritatea ei originară precedă şi percepția comună cu plasările ei în seria spațială şi temporală. A te

[1] *Ibid.,* **III,** pp. 326-327. * *Ibid.,* pp. 324-325, 327. ' *Ibid.,* § 34.

[1] *Ibid.,* §§ 42-51.

• *Ibid.,* § 53.

• *Ibid.,* § 32.

elibera de percepția comună, a trăi în fantazie, nu înseamnă a te ridica la contemplarea platoniciană a ideilor, ci a coborî în nemijlocirea intuiției, a redeveni copii, după cum observase Vico. Pe de altă parte, Schopenhauer începuse să supună unei critici fără prejudecăți categoriile kantiene; iar cele două forme de intuiție nu-l mulțumeau, astfel că a simțit nevoia să le adauge o a treia, cauzalitatea.[1] De notata în sfîrşit, că el instituie din nou comparația dintre artă şi istorie cu această diferență şi avantaj față de idealiştii care inventau o filozofie a istoriei; lui, istoria îi apărea ireductibilă la concepte, contemplare a individualului, şi de aceea nu ştiință. Insistînd asupra comparației dintre istorie şi artă, ar fi găsit ceva mai bun decît soluția la care se opreşte aci, anume că materia istoriei este particularul în

particularitatea şi contingenţa lui, iar cea a artei ceea ce este şi este mereu identic.[2] Dar Schopenhauer, în loc să-şi aprofundeze concepţiile bine gîndite, a ales să urmeze o variantă pe motivul general preferat de vremea sa. Şi mai puţin încă ne-am aştepta să trebuie să recunoaştem faptul că pînă şi un intelectual ist arid, duşmanul implacabil al idealismului, al dialecticii şi al construcţiilor speculative, şeful şcolii care şi-a zis *realistă* sau a filozofiei *exacte,* J. F. Herbart, atunci cînd se apucă să stabilească o estetică, devine şi el, deşi întrucîtva deosebit, un *mistic!* Cît de înţelept vorbeşte cînd îşi manifestă intenţiile metodice ! Estetica nu trebuie să suporte pedeapsa pentru păcatele în care a căzut metafizica; ea trebuie să fie cercetată în ea însăşi, făcîndu-se abstracţie de ipotezele privind universul. Şi nu trebuie s-o confundăm nici cu psihologia şi să descriem emoţiile trezite de conţinuturile artei, de patetic sau de comic, de tristeţe sau de bucurie, pentru că ceea ce trebuie să stabilim este, de fapt, în ce anume constă caracterul artei şi ce este frumosul. A analiza cazurile particulare de frumuseţe şi a înregistra ceea ce ele ne spun: iată calea salvării. — Intenţii şi promisiuni care i-au înşelat pe mulţi asupra naturii esteticii herbartiene. Dar *ce sont lă jeux de princes:* să fim atenţi şi

[1] *Kritik d. kantischen Philosophie,* In apendice la op. *cit.,* pp. 558 — 576 . [1] *Ergănzungen,* cap. 38.
J_F_



vom vedea ce era pentru Herbart analiza cazurilor particulare şi cum obişnuia să se ţină departe de metafizică. Frumuseţea Pentru el, frumuseţea constă în *relaţii,* relaţii de tonuri, ăt de culori: de lin», de gînduri, de voinţă; iar experienţa trebuie să ne spună care dintre aceste relaţii sînt frumoase, ştiinţa estetică epuizîndu-se în enumerarea conceptelor fundamentale *(Musterbegriffe)* în care se însumează cazurile particulare de frumuseţe. Dar aceste relaţii nu sînt pentru Herbart de natură fiziologică şi nu pot fi observate empiric, de exemplu, într-un cabinet de psihofizică. Pentru a nu ne face iluzii, ar fi de-ajuns să notăm că printre acestea sînt enumerate nu numai tonurile, liniile şi culorile, ci şi *gîn-durile şi actele de voinţă* şi că ele sînt extinse atît la faptele morale cît şi la obiectele intuiţiei externe. El declară apoi în mod explicit: *„Nici o frumuseţe adevărată nu e sensibilă,* deşi de multe ori intuirea frumuseţii este precedată şi urmată de impresii sensibile".[1] Frumosul se deosebeşte profund de plăcut, deoarece plăcutul nu are nevoie de o reprezentare, iar frumosul constă în reprezentări de raporturi urmate imediat în conştiinţă de o judecată, de un apendice *(Zusatz)* care exprimă o aprobare necondiţionată *(es gefălltl).* Şi pe cînd plăcutul şi neplăcutul „în progresul culturii devin încet, încet lucruri trecătoare şi de mică importanţă, Frumosul apare tot mereu ca ceva permanent şi dotat cu valoare incontestabilă".[2] Judecata gustului e universală, eternă, imuabilă: „reprezentarea completă *(vollendete Vorstellung)* a aceloraşi raporturi aduce cu sine totdeauna aceeaşi judecată, în acelaşi fel cum principiul aduce cu sine consecinţa; ceea ce se petrece în toate timpurile şi în toate împrejurările, condiţiile şi situaţiile, care dau aparenţă de regulă universală la ceea ce este particular pentru unele cazuri. Dat fiind că elementele unei relaţii sînt concepte universale, este clar că, deşi în procesul judecării este gîndit numai conţinutul acestor concepte, judecata însăşi trebuie să aibă o sferă tot atît de largă cît este cea comună celor două concepte."[3]

[1] *Einleitung in die Philosophie,* 1813, In *Werke,* ed. Hartenstein, voi. I, **p.** 49.
' *Op. cit.,* pp. 125 — 128.
[s] *Allgemeine praktische Philosophie,* în *Werke,* VIII, p. 25.



Pentru Herbart, judecăţile estetice sînt clasa generală, care cuprinde în sine ca o subclasă judecăţile etice: „din celelalte frumuseţi se desprinde moralitatea, ca ceva care nu e numai o chestiune de valoare, ci determină însăşi valoarea necondiţionată a persoanelor"; iar din moralitate în sensul strict se desprinde, la rîndul lui, dreptul.[1] Cele cinci idei etice care călăuzesc viaţa morală (libertatea interioară, perfecţiunea, bunăvoinţa, echitatea şi dreptul) sînt cele cinci idei estetice, sau, mai bine zis, sînt concepte estetice, aplicate la raporturile de

voință.

El consideră arta ca un fapt complex, rezultînd dintr-un [A]r*a «» «[in]-
, , , ... -7 i !•- **teză de** conți-
element extraestetic, *conținutul,* care are valoare logica, nut şi formă psihologică sau orice altă valoare, şi dintr-un element estetic propriu-zis, care este aplicarea conceptelor estetice fundamentale, *forma.* Omul caută divertismentul, instructivul, emoționantul, maiestuosul, ridicolul, şi „toate aceste lucruri sînt amestecate cu frumosul pentru a da operei atracție şi interes. Frumosul se colorează astfel în mod variat, făcîn-du-se grațios, magnific, tragic, comic; şi poate deveni astfel, fiindcă judecata estetică, prin ea însăşi calmă şi senină, comportă însoțirea cu cele mai diferite excitații ale sufletului care-i sînt străine."[2] Dar toate aceste lucruri nu au nici o legătură cu frumusețea. Pentru a găsi frumosul şi urîtul obiectiv, trebuie să facem abstracție de orice predicat privitor la conținut. „Ca să recunoaştem frumosul şi urîtul obiectiv în poezie ar trebui să se evidențieze diferențele existente între cutare şi cutare gînduri, iar discuția să se ducă asupra *glndurilor;* ca să le recunoaştem în plastică, artrebui să se evidențieze diferențele între cutare sau cutare contururi, iar discuția să se ducă asupra *contururilor;* ca să le recunoaştem în muzică ar trebui să se evidențieze diferențele între cutare sau cutare tonuri, iar discuția să se ducă asupra *tonurilor.* Or, predicatele magnific, amabil, grațios şi altele nu conțin nimic din tonuri, contururi, gînduri; şi de aceea nu ne fac să cunoaştem nimic din frumosul obiectiv, nici în poezie, nici în plastică, nici în muzică, şi favorizează în schimb credința că ar exista un frumos

[x] *Einleitung,* p. **12** 8.
*Ibid.,* p. 162.





Herbart *şi* **gîu**-direa kantiană

obiectiv pentru care gîndurile, contururile şi tonurile sînt toate în mod egal accidentale şi de care este posibil să ne apropiem, primind înnoi impresii poetice, plastice, muzicale şi altele asemănătoare, lăsînd să dispară obiectele şi aban-donîndu-ne numai emoției sufletului."[1] Cu totul altceva este judecata estetică, „recea judecată a cunoscătorului de artă", care ia în considerație exclusiv forma, adică raporturile formale obiectiv plăcute. In această omitere a conținutului pentru a contempla numai forma se află adevăratul *catharsis* pe care arta îl produce. Conținutul este tranzitoriu, relativ, supus legilor moralei, judecabil cu criteriul acesteia; forma este perenă, absolută, liberă.[2] Arta concretă poate fi suma a *două sau mai multe* valori; dar faptul estetic este numai *formă.*

Celui care trece peste aparențe şi nu ia în seamă diferențele de terminologie nu-i va scăpa marea asemănare dintre doctrina estetică herbartiană şi cea kantiană. La Herbart se regăseşte distincția dintre frumusețea liberă şi frumusețea aderentă, între ceea ce e formă şi ceea ce e stimulent senzual *(Reiz),* adăugat formei; afirmarea existenței unei frumuseți pure, obiect de judecăți necesare şi universale, deşi nu discursive; şi chiar o anume legătură a frumuseții cu moralitatea, a esteticii cu etica. Herbart este poate în această privință cel mai riguros urmaş şi continuator al gîndirii lui Kant, a cărui doctrină o conține în germene pe a sa. El însuşi s-a definit o dată „un kantian, dar din anul 1828"; şi bine a zis chiar în ceea ce priveşte precizarea diferenței de epocă. Kant, printre erorile şi incertitudinile gîndirii sale estetice, este fertil nu numai în adevăruri, ci şi în sugestii: ține de o perioadă în care filozofia este încă tînără şi mai poate fi modelată. Herbart, venit mai tîrziu, e sec şi unilateral, ia din gîndirea lui Kant ceea ce este mai puțin fecund şi-l osifică într-un sistem. Romanticii şi idealiştii metafizicieni unificaseră, cel puțin, teoria frumosului cu

[1] *Ibid.,* pp. 129-130.
*Ibid.,* p. 163.



teoria artei; distruseseră concepția mecanică şi retorică; dăduseră relief, chiar şi exagerînd,

unor caractere profunde ale activităţii artistice. Herbart restabileşte concepţia mecanică, reîntronează dualitatea şi oferă un misticism caraghios, pedant, steril, lipsit de orice suflu artistic.

# XI

## FRIEDRICH SCHLEIERMACHER

E«t«tiea eonţi- Ajunşi la acest punct, ne putem da seama de semnificaţia «"aVoralei" şi valoarea celebrei lupte, care frămîntă de un secol Ger-MMfei opeo*îţn mania) *întveEsteticaconţinutului (Gehaltsaesthetik) şiEstetica formei (Formaesthetik):* luptă care a ocazionat apariţia unor vaste lucrări de istorie a esteticii axate asupra unuia sau asupra celuilalt dintre aceste aspecte, şi care îşi are originea în mod precis în opoziţia lui Herbart faţă de idealismul lui Schelling, al lui Hegel şi al tovarăşilor şi urmaşilor lor. „Formă" şi „conţinut" fac parte dintre cuvintele cu cele mai diferite sensuri în terminologia filozofică şi mai ales în cea estetică; uneori, exact ceea ce unul numeşte formă e numit de alţii conţinut. Găsim adesea amintit de herbartieni în sprijinul lor cele spuse de Schiller şi anume că secretul artei constă în „a şterge conţinutul prjn intermediul formei". Dar ce este comun între conceptul Iu i Schill er despre „formă", prin care activitatea estetică este apropiată de cea morală şi intelectuală, şi „forma" lui Herbart, care nu pătrunde şi nu însufleţeşte, ci îmbracă şi împodobeşte un conţinut? Hegel, pe de altă parte, numeşte adesea „formă" ceea ce Schiller ar fi numit „materie" *(Stoff),* adică materialul sensibil pe care energia spirituală trebuie să-l domine. La Hegel, „conţinutul" e ideea, adevărul metafizic, element constitutiv al frumuseţii; la Herbart „conţinutul" este elementul pasional şi intelectual, extrinsec frumosului. Estetica „formei" în Italia este estetica activităţii expresive; forma



nu enici veşmînt nici idee metafizică, nici material sensibil, ci putere reprezentativă imaginativă, generatoare de impresii: şi totuşi s-a făcut auzită uneori respingerea acestui formalism estetic italian cu argumentele cu care este combătut formalismul estetic german, lucru cu totul diferit. Şi aşa mai departe. Dar acum, după ce am expus direct gîndirea esteticienilor postkantieni, putem să înţelegem contradicţiile lor fără să ne lăsăm înşelaţi de cuvintele de ordine ale diferitelor şcoli. Iar opoziţia dintre estetica conţinutului şi estetica formei, dintre estetica lui Schelling, Solger, Hegel şi Schopenhauer şi cea a lui Herbart ne apare drept ceea ce este realmente: o ceartă în familie între două foarte asemănătoare concepţii asupra artei, confluente într-un misticism comun, deşi, în drumul ei obositor, una trece pe aproape de adevăr, iar cealaltă se abate departe de el. Prima jumătate a secolului al XlX-lea a fost în Germania epoca a numeroase formule filozofice care sunau frumos: subiectivism, obiectivism, obiectivism-subiectiv; abstract, concret, abstract-concret; idealism, realism, idea-lism-realism. Intre panteism şi teism, Kraus insera pe atunci pan-en-teismul său. în toată această hărmălaie, în care mediocrii se agitau mai mult decît cei valoroşi şi se îngrijeau doar de proprietatea lor, cuvintele, nu e de mirare că unii gînditori modeşti şi sinceri, filozofii care meditau asupra lucrurilor, au nimerit-o cel mai rău şi nu au găsit ecou, fiind lipsiţi de influenţă şi pierduţi în mulţimea gălăgioasă sau fals etichetaţi. Acesta ni se pare să fi fost tocmai cazul luiFr. Schleiermacher, a cărui doctrină estetică este printre cele mai puţin cunoscute, deşi este poate cea mai remarcabilă în această perioadă.

Schleiermacher a ţinut pentru prima oară un curs de * aCsupra8iui estetică în 1819 la Universitatea din Berlin; şi de atunci a început să mediteze serios asupra acestui subiect cu intenţia de a scrie o carte, astfel încît şi-a refăcut cursul de două ori, în 1825 şi 1832—1833; dar moartea (survenită în anul următor) l-a împiedicat să-şi îndeplinească intenţia scriitoricească. Singurul document care ne-a rămas despre meditaţiile sale estetice sînt deci lecţiile adunate de studenţi

şi publicate în 1842.[1] Un istoric herbartian al esteticii, Zimmermann, este de-a dreptul feroce la adresa acestui volum postum al lui Schleiermacher; şi, după ce-l maltratează şi-l batjocoreşte pe vreo douăzeci de pagini, sfîrşeşte prin a întreba: de ce oare studenții au vrut să dezonoreze memoria ilustrului bărbat, publicînd o cărțulie „toată numai jocuri de cuvinte, subtilități sofistice şi scamatorii dialectice?"[2] Nu cu mult mai binevoitor este istoricul idealist Hartmann, care spune că lucrarea „este o galimatie informă în care, printre multe banalități, foarte multe jumătăți de adevăruri 1 şi trăsnăi se află cîteva observații juste"; că pentru a face suportabilă lectura „acestei onctuoase predici de vecernie, alcătuită de un predicator slăbit de ani", ar trebui s-o reducem la a patra parte; că „pentru cel care caută principii fundamentale" ea este de-a dreptul sterilă, neoferind nimic nou în raport cu idealismul concret, reprezentat de Hegel şi de alții; şi, în orice caz, nu pare „că se poate alătura altei direcții decît celei hegeliene, căreia Schleiermacher îi aduce contribuții de importanță secundară"; şi mai observă că Schleiermacher era teolog, iar în materie de filozofie, mai mult sau mai puțin diletant.[3] Or, nu se poate nega, desigur, că doctrina lui Schleiermacher ne-a parvenit într-o formă brută şi nicidecum lipsită de incertitudini şi contradicții şi, ceea ce importă mai mult, că în unele părți ale ei se simte influența de loc binefăcătoare a metafizicii timpului. Dar, alături de aceste defecte, cîtă forță de metodă cu adevărat ştiințifică şi filozofică; cîte jaloane fixate cu siguranță; cît belşugde noi adevăruri şi cîte dificultăți şi probleme semnalate sau bănuite pentru prima oară.

Schleiermacher considera estetica o direcție de gîndire cu totul modernă şi făcea o diferență profundă între *Poetica* lui Aristotel, poticnită în empirismul unei colecții de precepte, şi ceea ce a încercat Baumgarten în secolul a] XVIII-lea. îl lăuda pe Kant ca fiind primul care a făcut ca estetica să reintre cu adevărat între disciplinele filozofice

[1] *Vorlesungen ub. Aesthetik,* publicată de Lommatsch, Berlin, 1842 *(Werke,* secț. III, t. VII).
• ZIMMERMANN, *G. d. Aesth.*, pp. 608-634.
E. VON HARTMANN, *Deutsche Aesth. s. Kant,* pp. 156 — 169.


şi recunoştea că la Hegel activitatea artistică fusese cu adevărat ridicată în slavă, fiind legată şi aproape echivalată cu religia şi cu filozofia. Dar nu era satisfăcut nici de şcoala baumgartiană, pierdută în efortul absurd de a construi o ştiință sau o teorie *plăcerii sensibile;* nici de modul în care Kant lua ca obiect principal al analizei sale *gustul;* nici de filozofia lui Fichte, în care arta devenea *pedagogie;* nici de direcția mai larg urmată, care punea în centrul esteticii conceptul vag şi echivoc al *Frumosului.* Ii plăcea Schiller, fiindcă îndreptase atenția mai degrabă spre momentul *spontaneității* sau productivității artistice; şi considera drept un merit al lui Schelling faptul de a fi dat importanță artelor plastice, care mai puțin decît poezia se pretează la interpretările facile şi iluzorii ale moralismului.[1] Şi, după ce a exclus în modul cel mai categoric din considerarea estetică studiul regulilor *practice* (empirice, şi de aceea ireductibile la ştiință), atribuia cercetării sale determinarea locului care se cuvine activității artistice în
etică.[2]

Ca să nu creăm un echivoc din cauza acestei terminologii, trebuie să amintim că filozofia lui Schleiermacher, urmînd terminologia anticilor, se împarte în trei: Dialectica, Etica şi Fizica. Dialectica corespunde ontologiei; Fizica cuprinde toate ştiințele privitoare la fapte naturale; Etica, studiul tuturor activităților omeneşti libere (limbă, gîndire, artă, religie, morală). De fapt, etica este pentru el nu doar ştiința moralității, ci ceea ce unii denumesc psihologie, iar alții, Şi mai bine, ştiința sau filozofia spiritului. Cu această lămurire, modul în care Schleiermacher îşi începe cercetarea se dovedeşte a fi singurul just şi admisibil; şi nu va stîrni uimire faptul că el discută despre voință, despre acte voluntare şi altele, acolo unde alții ar fi vorbit pur şi simplu de activitate sau energie spirituală, fiindcă şi aceste cuvinte sînt folosite aici în sensul mai general decît cel conferit lor în filozofia practicii.

[1] Vor ies. *iib. Aesthetik,* pp. 1 — 30. «
[2] *Ibid.,* pp. 35-51.

**Locui esteticii**

Aetivitatea es-
ca imanentă şt individuală
intelectual

Intre activităţile omeneşti se poate face o dublă distincţie. Există înainte de toate unele care se presupun a fi constituite în acelaşi fel la toţi oamenii (de exemplu activitatea logică) şi care se numesc activităţi ale *identităţii;* există altele pentru care se presupune diversitatea şi care se numesc activităţi ale *diferenţei* sau *individuale.* Există, în afară de acestea, unele care se petrec numai în viaţa interioară şi altele care se petrec în lumea exterioară: activităţi *imanente* şi *activităţi practice.* Căreia dintre aceste două clase, în fiecare dintre cele două ordine, îi aparţine activitatea artistică? Fără îndoială ea se desfăşoară într-un mod diferit, dacă nu chiar potrivit fiecărui individ, cu siguranţă potrivit diferitelor popoare şi naţiuni, aparţinînd, de aceea, activităţilor de diferenţă sau individuale.[1] Iar cît priveşte cealaltă împărţire, este adevărat că arta se manifestă şi în lumea exterioară, dar asta e ceva adăugat *(ein später Hinzukommendes),* „care se află în raport cu interiorul aşa cum comunicarea gîndirii prin intermediul cuvîntului sau al scrierii se află faţă de gîndire însăşi": adevărata operă de artă este *imaginea interioară (das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk).* S-ar putea invoca excepţii, cum e cea a mimicii; dar ar fi excepţii aparente. între un om înfuriat în realitate şi un altul care reprezintă această stare de suflet pe scenă există deosebirea că mînia, la cel de al doilea, apare măsurată şi, de aceea, frumoasă; adică, în sufletul actorului, între faptul pasional şi manifestarea fizică s-a interpus imaginea interioară.[2] Activitatea artistică „ţine de acele activităţi umane în care presupunem individualul în diferenţa lui; şi ţine în acelaşi timp de activităţile care se desfăşoară esenţial în ele însele şi nu se produc în altceva. Arta deci este activitatea imanentă, în care se presupune diferenţa." Interioară, nu practică; individuală, nu universală sau logică.
Dar, dacă arta este şi ea gîndire, trebuie să existe un gînd în care se presupune identitatea şi un altul în care se presupune diferenţa. în poezie nu se caută adevărul; sau mai bine zis, se caută un adevăr, dar unul care nu are nimic

[1] *Ibid.,* pp. 5l-54.
[1] *Ibid.,* pp. 55-61.
comun cu adevărul obiectiv, căruia îi corespunde o existenţă fie universală, fie individuală (adevăr ştiinţific şi istoric). Atunci cînd se spune că într-un caracter poetic nu există adevăr, se exprimă un blam la adresa poeziei respective; dar, cînd se spune că el e inventat, că nu corespunde unei realităţi, se afirmă cu totul altceva." Adevărul caracterului poetic constă în coerenţa cu care diferitele moduri de a gîndi şi de a acţiona ale unei persoane sînt reprezentate; si chiar în portrete nu corespondenţa exactă cu o realitate obiectivă este ceea ce face din ele opere de artă. Din artă şi din poezie „nu se naşte nici cea mai mică ştiinţă" *(das Geringste vom Wissen);* „ea exprimă numai adevărul conştiinţei individuale". Există deci „productivităţi de gîndire si de' intuiţii sensibile, opuse celorlalte fiindcă nu presupun identitatea şi exprimă singularul ca atare".[1]
Arta are ca teren conştiinţa de sine nemijlocită *(un-mittelbare, Selbstbewusstsein)* care trebuie deosebită cu gri-jă de gîndirea sau conceptul de eu, sau de eu determinat. Acesta din urmă este conştiinţa identităţii în diversitatea momentelor; conştiinţa de sine nemijlocită este „diversitatea însăşi, de care trebuie să fim conştienţi, fiidcă viaţa interioară nu e altceva decît desfăşurarea conştiinţei". Şi în acest domeniu arta a fost confundată rînd pe rînd cu două alte ordine de fapte, cu care trebuie unită: cu conştiinţa sensibilă (sentiment de plăcere şi durere) şi cu religia. Dublă confuzie, dintre care una e cea a senzualiştilor, iar cealaltă a lui Hegel, şi pe care Schleiermacher o clarifică demonstrînd că arta e liberă productivitate, pe cînd plăcerea sensibilă şi sentimentul religios, deşi diferite sub alte aspecte, sînt amîndouă determinate de o existenţă exterioară *(äussere Sein)*[2].
Pentru a cunoaşte mai bine această liberă productivi-tate trebuie să circumscriem mai strîns domeniul conştiinţei nemijlocite. Aici nimic nu ne ajută mai bine decît comparaţia cu imaginile produse în stare de vis. Şi artistul are starea lui de vis: vis cu ochii deschişi, în care, între atîtea imagini care se produc, devin operă de artă numai acelea
[1] *Ibid.,* pp. 61—66. Cf. *Dialehtih,* ed. Halpern, pp. 54 — 55, 67. • *Ibid.,* pp. 66 — 67. ♦
ment *şi* relisie
artţj

I



care au suficientă forță, pe cînd altele rămîn ca un fond obscur din care primele se desprind. Toate elementele eseu. țiale ale artei se regăsesc în vis, care este o producție de gîn. duri libere şi de intuiții sensibile constînd din pure im. gini. Desigur, visului îi lipseşte ceva, şi el prezintă față de artă o diferență care nu depinde de tehnică, exclusă deja ca fiind exterioară: visul este un proces haotic, fără stabilitate, ordine, conexiune şi măsură. Dar dacă în acel haos se introduce o oarecare ordine, încetează imediat diferența, iar asemănarea cu arta se transformă în identitate. Această activitate internă, care ordonează şi măsoară, fixează şi determină imaginea, este ceea ce deosebeşte arta de vis, sau ceea ce schimbă somnul în artă. Ea presupune adesea o luptă, un efort, necesitatea de a te opune cursului involuntar al imaginilor interioare: presupune deci o reflecție sau o ponderație. Dar visul şi încetarea visului sînt amîn-două elemente indispensabile artei. E nevoie de o producere de gînduri şi de imagini, şi totodată, în această producere, de măsură, determinare şi unitate „fiindcă altfel orice imagine ar rămîne contopită cu alta şi n-ar avea stabilitate". Este necesar, astfel, atît momentul *inspirației (Begeis-terung)* cît şi cel al *ponderației (Besonnenheit)*[1].

Ar« şi tipic Dar pentru a obține adevăr artistic trebuie (iar aici gîndirea lui Schleiermacher se întoarce la concepte tradiționale şi devine mai puțin sigură) ca individul să fie însoțit de conştiința speciei: conştiința de sine ca om luat individual nu e nici ea posibilă fără conştiința umană, şi nici un obiect luat singur nu e adevărat decît dacă este raportat la universalul său. într-un tablou care reprezintă un peisaj „fiecare copac trebuie să aibă adevăr natural, adică să fie contemplat ca individ al unei specii; la fel, întregul complex al vieții naturale şi individuale trebuie să aibă un adevăr efectiv de natură şi să formeze un acord unic. Şi tocmai fiindcă în artă se tinde nu numai la producția de figuri individuale în sine şi pentru sine, ci şi la adevărul lor interior, se obişnuieşte să li se atribuie o treaptă înaltă, ca realizare liberă a ceea ce în orice cunoaştere îşi are valoa-

[1] *Ibid.*, pp. 79-91.



rea sa; adică a principiului că toate formele existenței sînt interioare şi înnăscute spiritului omenesc. Dacă acest principiu lipseşte, nu e posibil adevărul, ci numai îndoiala." Producție a artei sînt figurile ideale sau tipice, pe care realitatea naturală le-ar produce, dacă n-ar fi împiedicată de elemente străine.[1] „Artistul produce figura pornind de la o schemă generală şi respingînd tot ceea ce este obstacol şi piedică pentru jocul forțelor vii ale realului; şi această producție care se bazează pe o schemă generală este ceea ce numim Ideal."[2]

Nu separe, de altfel, caprin astfel de determinări Schleiermacher ar înțelege să restrîngă cadrul artei. El notează că „artistul, cînd reprezintă ceva dat în mod real, fie portret sau peisaj sau figură omenească, renunță la libertatea productivității şi aderă la real"[3]. In artist (spune el) există o dublă tendință: spre perfecțiunea tipului, şi spre reprezentarea realității naturale; şi el nu trebuie să cadă nici în abstractul tipului, nici în nesemnificația realității empirice.[4] Dacă în zugrăvirea plantelor trebuie să facem să iasă la lumină tipul specific, în reprezentările omului, datorită locului deosebit pe care acesta îl ocupă, se cere cea mai completă individualizare.[5] Reprezentarea idealului în real admite „o infinită varietate aşa cum ea există în realitatea efectivă". Figura omenească, de exemplu, oscilează între ideal şi caricatură, în conformația morală ca şi în cea fizică. Orice figură omenească are ceva în sine datorită căruia este o desfigurare *(Verbildung),* dar are totuşi ceva datorită căruia este o modificare determinată a naturii umane; acest lucru nu apare în mod vizibil, dar un ochi exersat poate să-l sesizeze bine

şi să împlinească în mod ideal acea figură[6]. Schleiermacher îşi dă seama de întreaga dificultate a unor astfel de probleme: dacă există un ideal unic al figurii omeneşti sau mai multe[7]. Cele două concepte, care-şi dispută domeniul poeziei (observă el mai departe) se pot extinde la artă în general. Există unii care afirmă

[1] *Ibid.,* pp. 123, 143-l50. *'Ibid.,* p. 505; cf. p. 607. • ibid., p. 505. *'Ibid.,* pp. 506-508.
• *Ibid.,* pp. 156-l57.
• *Ibid.,* pp. 550-551. ' *Ibid.,* p. 608.


**artei**
că poezia sau arta trebuie să reprezinte perfectul, idealul ceea ce natura ar face dacă n-ar fi împiedicată de forțe mecanice; dar nu lipsesc cei care resping idealul ca irealizabil şi vor ca artistul să înfăţişeze omul aşa cum este, cu acele elemente perturbante care țin şi ele de adevăr. Şi unii şi alții spun adevărul pe jumătate: artei îi revine reprezen--tarea atît a idealului cît şi a realului, atît a subiectivului cît şi a obiectivului[1]. Reprezentarea comicului, adică antiidealului şi a idealului imperfect, intră în sfera artei.[2]
independența Față de morală, arta e liberă, după cum e liberă spe-
culația filozofică; esența ei exclude efectele practice şi morale. Acest lucru ne conduce să afirmăm propoziția că *„nu există altă diferență între diferite opere de artă* decît în măsura în care e posibil să le comparăm în ceea ce priveşte *perfecțiunea lor artistică" (Vollkommenheit in der Kunst).* „Dacă luăm un obiect artistic perfect în specia lui, acesta are valoare absolută, care nu poate fi sporită sau diminuată de nimic altceva. Dacă, în schimb, ar fi exact să pretindem drept consecință a unei opere de artă mişcări de voință, ar trebui aplicată operelor de artă încă o altă măsură; şi fiindcă nu toate obiectele pe care un artist poate să le înfăţişeze sînt Ia fel de potrivite să producă acte volitive, ar exista o diferență, de evaluare care nu depinde de perfecțiunea artistică." Să nu se confunde nici judecata asupra personalității diverse şi complexe a artistului cu cea propriu-zis estetică ce se face asupra operei. „Cel mai mare şi mai complicat tablou şi cel mai mic arabesc, cea mai mare şi cea mai mică poezie sînt, în această privință, complet egale: opera propriu-zis estetică depinde de gradul de perfecțiune prin care exteriorul corespunde interiorului."[3]
Schleiermacher respinge doctrina lui Schiller fiindcă i se pare că face din artă un joc în raport cu seriozitatea vieții: mod de a vedea (zice el) al oamenilor de afaceri, care consideră lucru serios numai afacerile. Activitatea artistică este universal umană, şi nu putem concepe un om care să fie lipsit de ea: deşi'chiar în această privință diferențele de
[1] *Ibid.,* pp. 684—686.
'6id., pp. 191 — 196; cf. pp. 364 — 365. [1] *Ibid.,* pp. 209 — 219; Cf. pp. 527 — 528.

]a om la om sînt mari, mergînd de la simpla dorință de a gusta arta la gustul efectiv şi de la acest gust pînă la geniul producător.[1]
Artistul foloseşte instrumente care, prin natura lor, Artă sînt făurite nu pentru individual, ci pentru universal, din această categorie făcînd parte limbajul. Şi totuşi poezia trebuie să extragă din limbaj, care e universal, individualul, fără să dea produselor sale forma contrastului dintre individual şi universal, contrast care este propriu ştiinței. Dintre cele două elemente ale limbajului, cel muzical şi cel logic, poetul se foloseşte de primul şi constrînge pe cel de al doilea să suscite imagini individuale. Ba chiar, ca să spunem adevărul, în raport cu ştiința pură, ca şi în raport cu imaginea individuală, limbajul e ceva irațional. Dar tendințele speculației şi ale poeziei sînt opuse chiar în ceea ce priveşte scopul pe care fiecare îl dau limbajului: prima tinde să apropie limbajul de *formula matematică;* cea de a doua, de *imagine (Bild)*[2].
Aceasta este în linii mari (lăsînd la o parte deocamdată Deficiențele iui numeroase teorii speciale demne de notat, de care ne vom scnieiermacher ocupa la locul potrivit) gîndirea estetică a lui Schleiermacher. Conchizînd şi făcînd un fel de bilanț al conceptelor expuse, putem considera ca aspecte deficiente şi eronate: 1) incompleta excludere a ideilor sau tipurilor, deşi el foloseşte toate precauțiile şi limitările capabile să salveze individualizarea artistică şi să facă cu totul de prisos ideile şi tipurile invocate; 2) o anume rămăşiță de formalism abstract, care se observă ici colo, nedepăşit şi nerezolvat[3]; 3) definiția artei ca activitate a diferenței; ceea ce putem atenua dar nu distruge făcînd din aceasta o diferență între grupuri de indivizi, o diferență națională. O considerare mai adîncă a istoriei

artei, recunoaşterea posibilităţii de a gusta artele diferitelor naţiuni şi epoci, o cercetare mai atentă a momentului reproducerii artistice, examinarea însăşi a relaţiilor dintre ştiinţă şi artă ar fi permis lui Schleier-macher să explice această diferenţă ca fiind empirică şi eli-

[1] *Ibid.,* pp. 98 — 111. [1] *Ibid.,* pp. 635—648.

• Cf., de exemplu, pp. 467 şi urm.

**Meritele gale faţă de estetică**



minabilă, menţionînd totuşi ferm caracterul distinctiv (in-dividual faţă de universal) atribuit de el artei în raport cu ştiinţa; 4) faptul că a lăsat încă separate activitatea esteţi-că şi cea a limbajului şi nu a făcut dintr-una şi din cealaltă devenite identice, condiţia sau baza oricărei gîndiri ulterioare filozofice, istorice şi ştiinţifice. în ceea ce priveşte elementul artistic, constitutiv în naraţiunea istorică şi in-dispensabil ca formă concretă a ştiinţei, şi în ceea ce priveşte limbajul, considerat nu ca un complex de mijloace abstracte de expresie, ci ca o activitate expresivă, Schleiermacher nu a avut, după cît se pare, idei clare.

Aceste defecte şi incertitudini ar putea fi atribuite ÎB parte formei insuficient elaborate în care ne-a parvenit gîn-direa lui, neajunsă la maturitate în privinţa subiectului. Dar dacă alături de ele vrem să adăugăm şi multele ei merite, va fi poate de ajuns să repetăm lista de acuzaţii pe care i le-au pus în spate cei doi critici deja menţionaţi, Zimmer-mann şi Hartmann. Schleiermacher a privat estetica de caracterul ei *imperativ;* a distins o formă de *gîndire,* diferită de *gîndirea logică;* a dat acestei ştiinţe un caracter *nu metafizic,* ci pur şi simplu *antropologic;* a negat conceptul de frumos, substituindu-i pe cel al *perfecţiunii artistice,* afirmînd pînă şi egalitatea estetică între o operă de artă mică şi una mare, considerînd că fiecare ar fi perfectă în sfera ei; a considerat faptul estetic ca exclusiv o *productivitate omenească;* şi aşa mai departe. Toate aceste critici par acuzaţii dar sînt laude: acuzaţii în mintea lui Zimmermann şi a lui Hartmann, laude în ce ne priveşte. în dezmăţul metafizic al vremii sale, în acea acţiune de construire şi destrămare rapidă a sistemelor mai mult sau mai puţin arbitrare, „teologul" Schleiermacher, cu ascuţimea lui filozofică, şi-a fixat privirea asupra ceea ce este într-adevăr propriu faptului estetic, precizînd calitatea şi relaţiile lui; şi, chiar acolo unde nu a văzut clar sau a rătăcit nesigur, nu a abandonat niciodată cercetarea pentru închipuiri. Arătînd că regiunea obscură a *conştiinţei nemijlocite* este domeniul faptului estetic, el pare că repetă contemporanilor săi rătăciţi vechiul adagiu: *Hic Rhodus, hic saltă.*

# XII

## FILOZOFIA LIMBAJULUI. HUMBOLDT ŞI STEINTHAL

Aproximativ în vremea cînd Schleiermacher medita asupra naturii artei, în Germania devenea mai puternică o mişcare a gîndirii, care, căutînd să schimbe radical vechiul concept al limbajului, ar fi putut oferi cel mai solid ajutor ştiinţei estetice. Dar după cum esteticienii, ca să zicem aşa, specialişti, nu auziseră nici despre acea gîndire, tot aşa noii filozofi ai limbajului nu şi-au pus propriile cercetări în legătură cu problema estetică, astfel că ideile lor, închise în domeniul strimt al lingvisticii, au rămas puţin fecunde şi s-au veştejit.

Totuşi, cercetărilor privind relaţiile dintre gîndire şi cuvînt şi dintre unicitatea logicii şi multiplicitatea limbajelor *Critica raţiunii pure* le-a dat un anumit impuls, şi nu o dată primii kantieni au încercat să aplice limbajului categoriile intuiţiei (spaţiu şi timp) şi ale intelectului. Cea mai veche dintre aceste tentative a avut loc în 1795 prin Roth[1], care, douăzeci de ani după aceea, a scris un studiu asupra *Lingvisticii pure.* Au urmat alte lucrai demne de notat asupra aceluiaşi subiect: ale lui Vater, Bernhardi, Reinbeck, Koch, toţi, aproximativ în primul deceniu al secolului al XlX-lea. Conceptul care domina în aceste lucrări era diferenţa dintre *limbă* şi *limbi,* dintre limba universală, corespunzătoare logicii, şi limbile concrete şi istorice, tul-

[1] *Antihermes oder philosophische Untersuchung Ub. d. reinen Begriff d. menschl. Sprache und die allgemeine Sprachlehre,* **Frankfurt** şi Leipzig, 1795.



**Progresele lingvisticii**
**speculat»**
**lul al XlX-lea**

burate de sentiment, de imaginaţie sau oricum s-ar numi elementul psihologic al diferenţierii. Vater distingea o lingvistică generală *(allgemeine Sprachlehre),* construită *a priori* prin analiza conceptelor conţinute în judecată, şi o lingvistică comparată *(eergleichende Sprachlehre),* care, pe baza studiului mai multor limbi, caută să deducă legi ale probabilităţii. Bernhardi considera limba ca o „alegorie a intelectului" şi o deosebea după funcţia pe care o îndeplinea ca organ al *poeziei* sau organ al *ştiinţei.* Reinbeck vorbea de o gramatică estetică şi de o gramatică logică. Koch, într-un mod mai energic decît alţii, a susţinut că natura limbii ar fi *non ad Logices sed ad Psychohgiae rationem revo-canda*[1]. Chiar şi unii filozofi făceau speculaţii asupra limbajului şi mitologiei: Schelling, de exemplu, le considera produse ale unei conştiinţe preumane *(vormenschliches Be-wusstsein)* prezentîndu-le printr-o alegorie imaginativă ca sugestii diabolice, care prăbuşeşte eul din infinit în finit.[a] Şi, ca să spunem adevărul, de prejudecata că ar exista identitate substanţială şi diversitate pur istorică şi accidentală între gîndirea logică şi limbaj n-a ştiut să se elibereze cu totul nici marele filozof al limbajului, ivit în vremea aceea în Germania, Wilhelm von Humboldt. Celebra lui disertaţie *Uber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues (Asupra diversităţii în constituirea limbajului omenesc* — 1836)[3] presupune ideea unei *limbi perfecte* care se fragmentează şi se diminuează în mod variat în atîtea limbi particulare, după capacitatea lingvistică sau intelectuală a diferitelor naţiuni. Fiindcă (zice el) „dispoziţia vorbirii este generală la oameni şi toţi trebuie să poarte în ei cheia necesară înţelegerii tuturor limbilor, de unde urmează că forma tuturor limbilor trebuie să fie în substanţă identică şi să atingă întotdeauna scopul general. Diversitatea poate consta doar în mijloace şi numai în limi-

[1] In legătură cu aceşti autori, note şi extrase în LOEWE, *Hist. crit. gramm.* untr. şi în POTT, intr. la Humboldt, pp. CLXXI-CCXII; cf. şi BENFEY» *Gesch. d. Sprachviiss.* introd.

In *Philos.* der *Mythologie;* cf. STEINTHAL, *Urspr.,* pp. 8l-89.

* *Ueb. d. Verschiedenheit d. menschl. Sprachbaues,* operă postumă, (ed. 2-a sub îngrijirea lui A.F. Pott, Berlin, 1880).


tele pe care urmărirea scopului le permite." Dar această diversitate este de fapt o diversitate efectivă, şi constă nu numai în sunete, ci şi în folosirea pe care simţul lingvistic o dă sunetelor în raport cu forma limbii, ba chiar, mai bine zis, în raport cu ideea pe care el o are despre forma acelei limbi determinate. „Prin acţiunea numai a simţului lingvistic, limbile fiind pur formale, ar trebui să avem numai uniformitate; simţul lingvistic trebuie să ceară tuturor limbilor aceeaşi dreaptă şi legitimă constituire care poate avea loc într-una din ele. De altfel, în realitate, lucrurile se petrec în mod diferit, în parte din cauza reorganizării sunetelor, în parte din cauza conformaţiei individuale, pe care acelaşi sens intern îl ia în realitatea fenomenică." însuşirea lingvistică „nu poate fi egală peste tot, nici nu poate demonstra peste tot aceeaşi intensitate, vivacitate şi regularitate; nici nu e secondată întotdeauna de o egală tendinţă în tratarea simbolică a gîndirii şi de aceeaşi predilecţie faţă de bogăţia şi armonia sunetului". Aici trebuie găsite cauzele diversităţilor în constituirea limbajelor omeneşti, care se manifestă în limbaj ca şi în toate celelalte părţi ale civilizaţiei naţiunilor. Dar, cercetînd limbile, „trebuie să descoperim aici o formă care, între toate care pot fi gîndite, să coincidă cel mai bine cu scopurile limbajului" şi să se apropie cel mai mult de idealul limbii ; iar „meritele şi defectele limbilor existente va trebui să le judecăm în funcţie de faptul dacă ele se depărtează sau se apropie de acea formă". Pentru Humboldt, de un astfel de ideal se apropie, mai mult decît toate celelalte, limbile sanscrite, care pot fi luate, de aceea drept termen de comparaţie. Făcînd o clasă aparte din limba chineză, el stabileşte apoi o împărţire a formelor posibile ale limbilor în *flexionare, aglutinante* şi *incorporante:* tipuri care se găsesc amestecate în proporţii diferite în fiecare limbă reală[1]. Şi tot la el apare împărţirea în limbi inferioare şi superioare, *informe* şi *formate,* după felul în care este tratat verbul. Nu reuşeşte nici să se elibereze complet de cealaltă prejudecată, legată de prima, după care limbajul s-ar afla

[1] *Verschiedenheit* etc, pp. 308 — 310.



față de individul care vorbește ca un ce obiectiv, detașat și independent de el, și care se înviorează de îndată ce-l folosești.

Dar Humboldt se luptă cu Humboldt; alături de vechile rămășițe se manifestă viguros la el un concept cu totul nou asupra limbajului. Desigur, tocmai pentru aceasta, opera lui nu e lipsită de contradicții, de o ezitare și chiar de o anume șovăială care se vădesc în mod caracteristic chiar în forma literară, făcînd-o pe alocuri obscură și greoaie. Omul nou, din Humboldt, îl critică pe cel vechi spunînd: „Trebuie să considerăm limbile nu ca pe un produs mort, ci mai degrabă ca pe o *producție...* Limba, în realitatea ei, este ceva care în mod continuu, în orice moment, se arată a fi trecător. Chiar și conservarea prin intermediul scrisului este totdeauna o conservare imperfectă, ca în cazul mumiei, și e nevoie întotdeauna să se facă simțită prin vorbirea vie. Limba nu e operă, *ergon,* ci activitate, *energeia...* Este munca, etern reluată, a spiritului, spre a face ca tonul articulat să fie capabil să exprime gîndirea." Limba este vorbirea. „Limba adevărată și propriu-zisă constă în însuși actul de a o produce prin intermediul vorbirii legate: numai lucrul acesta trebuie gîndit ca *prim* și *adevărat* în cercetările prin care vrem să pătrundem esența vie a limbii. îmbucătăți-rea în cuvinte și reguli este artificiul mort al analizei științifice."[1] Limbajul nu e ceva făurit din nevoia comunicării exterioare, ci s-a născut, din contra, din nevoia cu totul interioară de a cunoaște și de a ne procura o intuiție a lucrurilor. „Chiar de la început, el e în întregime omenesc, și se extinde fără intenție la toate obiectele de percepție sensibilă și de elaborare interioară... Cuvintele izvorăsc spontan din piept, fără constrîngere și fără intenție: nu există în nici un pustiu o hoardă nomadă care să nu-și aibă cîntecele ei. Ființa omenească, ca specie zoologică, este o *creatură cîntâtoare,* care unește *tonurile* cu *gîndurile."** Omul nou îl împinge pe Humboldt să descopere un fapt rămas necunoscut autorilor de gramatici logico-universale:

[1] *Ibid.,* pp. 54-56.
" *Ibid.,* pp. 25, 73-74, 79.



*forma internă a limbajului (innere Sprachform)*, care nu e conceptul logic, nici sunetul fizic, ci reprezentarea, subiectivă pe care omul și-o face despre lucruri, produsul imaginației și al sentimentului, individualizarea conceptului. A îmbina forma internă a limbajului cu sunetul fizic este o acțiune de sinteză internă; „și aici, mai mult decît în oricare altă parte a sa, limbajul amintește arta, în modalitățile sale «ele mai profunde și inexplicabile ale procedării ei. Sculptorul și pictorul îmbină ideea cu materia și opera lor se consideră reușită sau nu, după cum această îmbinare, această intimă întrepătrundere este opera unui adevărat geniu, sau după cum ideea separată a fost transcrisă cu trudă și greutate în materie, prin forța dălții sau a penelului[1]. Totuși, la Humboldt modul de a proceda al artistului și cel al subiectului vorbitor rămîn totdeauna *comparabile* p"in analogie, dar nu se identifică între ele, așa cum ar trebui. Pe de o parte, el consideră prea unilateral cuvîntul ca mijloc de desfășurare a gîndirii (logice); pe de altă parte, ideile lui estetice, destul de vagi și nu totdeauna exacte, îl împiedică să observe identitatea. Dintre cele două scrieri estetice principale, ale sale, cea asupra *Frumuseții masculine și feminine* (1795) pare născută sub influența lui Win-ckelmann, de la care reia antiteza între frumusețe și expresie, opinînd că caracterul specific sexual ar diminua frumusețea omenească, care s-ar afirma numai prin triumful asupra diferențelor sexuale. Cealaltă scriere, care pornește de la *Hermann und Dorothea* a lui Goethe, definește arta drept o „reprezentare a naturii prin intermediul imaginației, și drept o reprezentare frumoasă, tocmai fiindcă e opera imaginației", metamorfoză a naturii, transportată într-o sferă mai înaltă. Poetul scoate imagini din limbaj, care e împletit cu abstracțiuni[2]. în disertația lui lingvistică, Humboldt distinge poezia și proza, înțelegînd aceste două concepte în mod filozofic și nu după distincția empirică dintre limbajul liber și cel legat, periodic ai metric. „Poezia ne dă

realitatea în aparenţa ei sensibilă, aşa cum este simţită

• ***Ibid.*, pp. 104-l18.**
[1] ZIMMERMANN, *G. d. Aastii,* **pp.** 533-
•544.

în mod exterior şi interior; dar nu se preocupă de ceea ce o face realitate, fca chiar respinge mai degrabă de la sine, în mod intenţionat, acest caracter. Ea prezintă aparenţa sensibilă imaginaţiei, şi, prin intermediul acesteia ne duce la contemplarea unui tot ideal din punct de vedere artistic. Proza, în schimb, caută în realitate tocmai rădăcinile cu care ea se ataşează de existenţă şi firul care o leagă de aceasta: de aceea înnoadă în mod intelectual fapte cu fapte şi concepte cu concepte şi tinde la reunirea lor obiectivă într-o idee."[1] Poezia precedă proza; mai înainte de a produce proza, este necesar ca spiritul să se formeze în poezie[2]. Dar, alături de acestea, care sînt concepţii profunde, Humboldt consideră pe poeţi drept perfecţionatori ai limbajului, iar poezia, proprie doar unor momente extraordinare[3]; şi ne face să credem, astfel, că nu a recunoscut clar sau nu a susţinut ferm că limbajul e totdeauna poezie şi că proza (ştiinţa) nu e o distincţie de formă estetică, ci de conţinut, sau, mai bine zis, de formă logică.
H. stetnthai. Contradicţiile lui Humboldt în privinţa conceptului de
MUvStâţu[e]uîu limbaj le-a rezolvat în parte cel mai important urmaş al io[ls]îi»[e fa*ă ** su']
Steinthal. Reluînd, cu ajutorul care-i venea de la maestru, teza că limbajul ar aparţine nu logicii, ci psihologiei[4], Steinthal susţine în 1855 o frumoasă polemică contra hegelianului Becker, autor al lucrării *Organismen der Sprache — Organismele limbajului* şi unul dintre ultimii logicieni ai gramaticii, care se străduia să deducă întregul material al limbilor sanscrite din douăsprezece concepte cardinale. Nu e adevărat (a afirmat Steinthal) că nu se poate gîndi fără cuvînt: surdomutul gîndeşte cu semne, matematicianul gîndeşte cu formule; în unele limbi, cum e chineza, partea figurativă este indispensabilă gîndirii într-o egală măsură*, dacă nu chiar într-o măsură mai mare decît cea fonică[5]. Şi aici, desigur, el exagera şi nu stabilea într-adevăr auto-

[1] *Verschiedenheit,* pp. 236—238. [1] *Ibid.*, pp. 239—240. [3] *Ibid.*, pp. 205—206, 547 şi **urm.**
[l] *Grammatik, Logik und Psychologie, ihre Principien u. ihr Verhältn. einand,* Berlin, 1855.
• Ibid., pp. 153-l58.
nomia expresiei faţă de gîndirea logică; deoarece exemplele aduse de el confirmă că, dacă se poate gîndi fără cuvinte, nu se poate gîndi fără expresii (sau cuvinte în sensul larg)[1]. Dar demonstra apoi în mod eficace că atît conceptul şi cu-vîntul, cît şi judecata logică şi propoziţia nu pot fi comparate între ele. Propoziţia nu e judecata, ci reprezentarea *(Darstellung)* unei judecăţi; şi nu toate propoziţiile reprezintă judecăţi logice. Mai multe judecăţi se pot exprima într-o singură propoziţiune. împărţirile logice ale judecăţilor (raporturile conceptelor) nu-şi găsesc corespondenţă în împărţirea gramaticală a propoziţiilor. „A vorbi despre *o formă logică a propoziţiunii* reprezintă o contradicţie care nu e de loc inferioară celei pe care o implică a vorbi despre *unghiul unui cerc* sau despre *circumferinţa unui triunghi.*[11] Cel ce vorbeşte, în măsura în care vorbeşte, nu are gînduri, ci limbaj[2].
După ce limbajul a fost astfel eliberat de orice depen- "ntre' probiet denţă de logică; după ce s-a afirmat de mai multe ori în eie originii mod solemn principiul că *limba îşi produce formele sale in-*
turn "îlâ *dependent de logică şi în cea mai deplină autonomie*[9], iar [lul] teoria lui Humboldt a fost curăţită de reziduurile gramaticii logice de la Port-Royal; Steinthal cercetează originea limbajului, recunoscînd, de acord cu maestrul, că problema *originii* este cea a *naturii* limbajului, a genezei sale psihologice, sau, mai bine zis, a locului pe care el îl ocupă în desfăşurarea spiritului. „Nu există, în materie de limbaj; nici o diferenţă între creaţia originară *(Urschopfung)* şi cea care se repetă în fiecare zi."[4] Limbajul ţine de vasta categorie de mişcări reflexe; dar cu aceasta indicăm doar o latură a lui, nu şi calitatea care-i e proprie. Mişcări reflexe are animalul, şi, ca şi omul, are şi senzaţii. Dar, la animal, simţurile „sînt porţi largi,

prin care natura exterioară dă năvală în suflet şi cu o asemenea forţă încît îl supune şi-lface să-şi piardă independenţa şi mişcarea liberă". La om, în
p. 62.
[1] v. mai sus *Teoria.*
'*Gramm, Log. u. Psyeh.,* pp. 183, 195.
' *Einleitung i. d. Psych. u. Sprachwissenschaft* (ed. a 2-a, Berlin, 1881)
• *Gramm., Log. u. Psych.,* p. 231.

schimb, limbajul poate să apară, fiindcă omul înseamni rezistenţă faţă de natură, stăpînire a propriului corp, bertate: „limbajul este eliberare: şi astăzi simţim că sufletul nostru se uşurează, se eliberează de o greutate atunci cînd vorbim". Omul, în situaţia care precedă imediat producerea limbajului, trebuie să fie conceput „ca însoţind în modul cel mai viu toate senzaţiile şi toate intuiţiile pe care sufletul său le primeşte, cu mişcări corporale, mimică, gesturi şi mai ales tonuri, şi tonuri articulate." Ce-i lipseşte ca să vorbească? Un singur lucru, dar cel mai important: îmbinarea conştientă a mişcărilor reflexe ale corpului cu excitaţiile sufletului. Dacă conştiinţa sensibilă este deja conştiinţă, îi lipseşte conştiinţa conştiinţei; dacă este deja intuiţie, îi lipseşte intuiţia intuiţiei: îi lipseşte în fond, *forma interioară a limbajului.* O dată cu aceasta dobîndim îmbinarea, care e cuvîntul. Omul nu alege sunetul: el îi e dat şi el îl ia fiindcă are nevoie, instinctiv, fără intenţie,, fără o liberă alegere[1].
Nu e locul să examinăm aici amănunţit întreaga teorie a lui Steinthal şi diferitele faze, nu totdeauna progresive, pe care autorul le-a parcurs, mai ales după ce s-a unit într-o colaborare spirituală cu Lazarus, cultivînd împreună cu acesta etnopsihologia *(V olkerpsychologie)* în cadrul căreia lingvistica era considerată o parte a acesteia[2]. Dar, deşi îi recunoaştem marele merit de a fi dat coerenţă ideilor lui Humboldt şi de a fi separat net, aşa cum nu se făcuse înaintea lui, activitatea lingvistică de cea a gîndirii logice, trebuie să spunem că nici Steinthal n-a observat identitatea dintre forma interioară a limbajului (între ceea ce el numea intuiţie a intuiţiei sau apercepţie) şi imaginaţia estetică. Spre o astfel de identificare, psihologia herbartiană, la care el aderase, nu-i oferea nici un punct de sprijin. Herbart şi discipolii săi, desprinzînd din psihologie logica ca ştiinţă normativă, nu reuşeau nici să discearnă exact adevăratele
[1] *Ibid.,* pp. 285, 292, 295-306.
•STEINTHAL, *Ursprung d. Sprache* (ed. a IV-a, Berlin, 1888), pp. 120— 124; M. LAZARUS, *Das Leben der Seele,* 1885 (Berlin, 1876-l878), voi. **II;** din 1860 încoace, sub conducerea amtndurora *Zeitschrift. F. Volkerpsych. Sprachwiss.*

raporturi dintre sentiment şi formaţie spirituală, dintre psihic şi spirit, nici să vadă că una dintre aceste formaţii spirituale este gîndirea logică: activitate, nu cod de legi exterioare. Ce rol rezervau esteticii ştim deja: şi estetica era pentru ei un cod de raporturi formale. Iar sub influenţa acestor doctrine, Steinthal era împins să considere arta drept *înfrumuseţare* a gîndurilor, lingvistica drept ştiinţă a *vorbirii* şi retorica sau estetica drept ceva deosebit de prima deoarece e *ştiinţa de a vorbi bine sau frumos*[1]. „Poetica şi retorica (spune într-una dintre numeroasele sale expuneri) diferă de lingvistică, fiindcă trebuie să trateze despre multe alte lucruri şi mult mai importante, mai înainte de a ajunge la limbaj. Acele discipline au, de aceea, numai o secţiune lingvistică, care ar fi ultima parte a sintaxei. De altfel, sintaxa are un caracter cu totul diferit de retorică şi de poetică: una se ocupă doar de corectitudinea *(Richtigkeit)* limbii, celelalte studiază frumuseţea sau adecvarea expresiei *(Sthonheit oder Angemessenheit des Ausdrucks):* prima are doar principii gramaticale, celelalte trebuie să ia în consideraţie lucruri care sînt în afara limbii, de exemplu, dispoziţia oratorului şi altele asemănătoare. Ca să spunem limpede, sintaxa se află faţă de stilistică în acelaşi raport în care se află considerarea gramaticală a cantităţii vocalelor faţă de metrică."[2] Că a vorbi înseamnă întotdeauna a vorbi bine sau frumos, întrucît a nu vorbi nici bine şi nici frumos înseamnă a nu vorbi cu adevărat[3]; şi că reînnoirea radicală a conceptului limbajului, inaugurată de Humboldt şi de el, ar trebui să se repercuteze asupra disciplinelor înrudite, poetica, retorica şi estetica şi,

transformîndu-le, să le unifice; toate acestea nu i-au trecut niciodată prin minte lui Steinthal. Şi astfel, după atîta muncă şi atîtea analize subtile, unificarea limbajului cu poezia, identificarea ştiinţei limbajului cu ştiinţa poeziei, echivalarea lingvisticii cu estetica continua să-şi aibă forma ei cea mai puţin imperfectă tot în aforismele profetice ale lui Giambattista Vico.



[1] *Gramm., Log. u. Psych.,* pp. 139 — 140, 146.

[1] *Einleit.,* pp. 34—35.

•V. mai sus *Teoria,* pp. 148 — 149.



Esteticieni **minori din şcoala metafizici**
**Knuue, Trahn-dorit,** Weisse **li alţii**

# XIII

## ESTETICIENI GERMANI MINORI

De la paginile gînditorilor metodici şi severi ca Schleier-macher, Humboldt şi Steinthal ne întoarcem nu fără un sentiment de plictiseală la cărţile şcolii lui Schelling şi Hegel, care au urmat în număr mare pînă pe la jumătatea secolului al XlX-lea. Plictisiţi şi aproape dezgustaţi trecem de la o ştiinţă care luminează mintea la ceva ce pare că oscilează între născociri şi şarlatanie, între beţia de formule goale şi tentativa nu totdeauna naivă de a ului şi birui cu furia lor pe discipoli şi cititori.

La ce bun să încărcăm o istorie generală a esteticii (care trebuie, desigur, să ţină cont de abaterile de la adevăr, dar numai în măsura în care ele sînt reprezentative pentru direcţii şi epoci) cu teorii ca ale lui Krause, Trahndorff, Weisse, Deutinger, Oersted, Zeising, Eckardt şi ale atîtor alţi mînui-tori de manuale şi sisteme? Dintre aceştia, aproape nici unul n-a avut ecou în afara ţării sale de baştină, Germania (doar Krause a fost importat în Spania); şi de aceea, pot fi foarte bine lăsaţi în seama amintirii sau uitării conaţionalilor lor. Pentru Krause[1], umanitarist, liber-cugetător, teo-zof, totul e organism, totul e frumuseţe, şi frumuseţea e organism, iar organismul e frumuseţe; Esenţa, adică Dumnezeu, e una, liberă şi întreagă, şi unul, liber şi întreg este Frumosul. Nu există decît un singur artist, Dumnezeu, şi

[1] *AbrissderAesthetik,(ei* postumi, 1837; *Vorlesung.iib. Aesth.* (1828—1829). ed. postumă, 1882.

o singură artă, cea divină. Frumuseţea finitului este Divinitatea, adică asemănarea cu Divinitatea care apare infinit. Frumosul pune în joc raţiunea, intelectul şi imaginaţia conform legilor lor, şi aduce în suflet plăcerea şi înclinaţiile dezinteresate. — Trahndorff[1], descriind diferitele trepte prin care individul caută să surprindă esenţa sau forma universului (treptele sentimentului, ale intuiţiei, ale reflecţiei şi presentimentului) şi notînd insuficienţa simplei cunoaşteri teoretice şi de aceea necesitatea de a i se adăuga voinţa, voinţa care poate *(Konnen,)* în cele trei trepte ale ei, Aspiraţie, Credinţă şi Dragoste, aşază Frumosul în Dragoste, treapta supremă: Frumosul ar fi deci Dragostea care se înţelege pe ea însăşi. — Christian Weisse[2] a încercat, ca şi Trahndorff, să-l concilieze pe Dumnezeul creştin cu filozo-fiahegeliană: pentru el, ideea estetică este superioară ideii logice şi ne conduce la religie, la Dumnezeu; ideea frumuseţii, existente în afara universului sensibil, este realitatea conceptului de frumuseţe, şi, după cum ideea divinităţii este Dragostea absolută, tot aşa cea a Frumuseţii se află într-adevăr în Dragoste. — Aceeaşi conciliere a fost propusă de teologul catolic Deutinger[3]: frumosul se naşte, după părerea lui, din faptul de a putea *(Konnen),* activitate paralelă cu cunoaşterea adevărului şi realizarea binelui, dar care, spre deosebire de cunoaştere, care e receptivă, se desfăşoară printr-o mişcare dinăuntru în afară, care pune stă-pînire pe materie şi îi imprimă pecetea personalităţii. O intuiţie internă ideală, Ideea; o materie externă căreia i se poate da formă; puterea de a face să se întrepătrundă internul şi externul, invizibilul şi vizibilul, idealul şi realul; iată Frumosul. — Oersted (cunoscut naturalist danez ale cărui lucrări au fost traduse în germană şi s-au bucurat de succes în acea vreme în Germania[4]) defineşte frumosul

[1] *Aetthetih,* Berlin, 1827.

[1] *Aesthetih,* Leipzig, 1830; *System d. Aesth.,* curs publicat postum, Leipzig, 1872.
• *Kunstlehre, Ratisbon,* 1845—1846 *(Grundlinien einer positiven Philosophie,*
**voi. rv** şi vj.
• *Der Geist in der Natur,* 1850 — 1851; *Neue Beiträge z.d. Geist in der Natur,* **postum, 1855.**



drept idee obiectivă în momentul în care este contemplată subiectiv: Ideea, exprimată în lucruri, în măsura în care se revelează intuiției. — Zeising[1], pe de o parte s-a reîntors să mediteze asupra misterelor secțiunii de aur, iar pe de altă parte a făcut speculații asupra Frumosului, pe care-l considera drept una dintre cele trei forme ale Ideii, Ideea care se desfăşoară în obiect şi subiect, Ideea ca intuiție, Absolutul care apare în lume şi e conceput intuitiv de spirit. — Eckardt[2], intenționînd să ofere o estetică teistă, care să evite atît transcendența unilaterală a teismului, cît şi imanența unilaterală a panteismului, susținea că ar trebui s-o înceapă nu de la sentimentul contemplatorului, nu de la opera de artă, nu de la ideea de frumos, nu de la conceptul de artă, ci de la spiritul creator, de la izvorul originar al frumosului, de la artist; şi, fiindcă pe artistul creator nu-l înțelegi decît dacă te ridici pînă la cel mai înalt geniu creator, la Dumnezeu, el făcea apel, în acest scop, Ia o psihologie a lui Dumnezeu *(eine Psychologie des Welt-kunstlers).*

Dar dacă categoria cantității are o oarecare valoare alături de cea a calității, nu putem să nu facem o mențiune ceva mai largă în privința lui Friedrich Theodor Vischer, cel mai real estetician al Germaniei, ba chiar esteticianul german prin excelență, care, după ce a publicat în 1837 o carte despre *Sublim şi Comic, contribuție la filozofia Frumosului[3],* a publicat din 1846, pînă în 1857 patru mari volume despre *Estetica ca ştiință a Frumosului*,* în care în sute de paragrafe şi ample observații şi subobservații este adunat un abundent material de cercetări estetice, de lm-cruri străine de estetică şi altele de-a dreptul străine de universul imaginabil. Opera lui Vischer este împărțită ìa trei părți: într-o metafizică a Frumosului, care cercetează conceptul de Frumos în sine, independent de locul şi modul

[1] *Aeethetische Forschungen,* Franfcfurt a. M., 1855.
• *Die iheistische Begründung d. Aethetik im Gegensatz z. d. pantheistisdwn ,* Jena, 1857; de acelaşi autor: *Vorschule d. Aesth.,* Karlsruhe, 1864 — 1865.
*Ueb. d. Erhabene* u. *Komieche,* Stuttgart, 18 37.
• *Aesthetik oder Wissenschaft d. Schânen,* **Reatllngen-Leipzlg** şi S*«ttgart, 1846-l857; 3 părți ta 4 volume.



cum se realizează; într-o tratare a Frumosului concret, care examinează cele două moduri unilaterale de realizare, Frumosul din natură şi Frumosul imaginației, unul lipsit de existență subiectivă, iar celălalt de cea obiectivă; şi, în sfîrşit, într-o teorie a artelor, care studiază îmbinarea celor două momente, a celui fizic şi a celui psihic, a obiectivului şi a subiectivului, în artă. Care era concepția lui Vischer despre activitatea estetică, e uşor de spus: era aceeaşi concepție ca a lui Hegel, înrăutățită. Pentru el Frumosul nu ține nici de activitatea teoretică, nici de cea practică, ci e situat într-o sferă senină, superioară acestor antiteze; în sfera Spiritului absolut, unde se află împreună cu Religia şi cu Filozofia[1]; dar, spre deosebire de Hegel, la Vischer, în această sferă, pe primul loc ar fi Religia, pe al doilea, Arta, iar pe al treilea, Filozofia. A dispune într-un fel sau într-altul aceste trei piese de şah, Arta, Religia şi Filozofia, era într-adevăr o treabă grea în vremurile acelea. S-a observat că dintre cele şase combinații posibile ale celor trei termeni A. R. F., patru au fost încercate: de Schelling, F. R. A.; de Hegel A. R. F.; de Weisse, F. A. R.; şi de Vischer, R. A. F.[2] Dar cum Vischer însuşi[3] menționează opinia lui Wirth, autor al unui sistem de Etică[4], care a optat pentru a cincea combinație, R. F. A., rezultă că numai a şasea, A. F. R., nu fusese folosită şi rămînea disponibilă ; fireşte, dacă (lucru destul de probabil) vreunui geniu necunoscut nu i-a trecut cumva prin gînd şi nu l-a expus în vreun sistem al său. — Frumosul, deci, a doua formă a Spiritului absolut este realizarea Ideii, nu ca un concept abstract, ci ca o îmbinare între concept şi realitate; iar Ideea se determină ca specie *(Gattung),* şi orice idee de specie, chiar şi de pe treapta cea mai de jos, este frumoasă ca parte integrantă în totalitatea ideilor, deşi, cu cît

este mai înaltă treapta Ideii, cu atît mai mare e frumusețea[5]. Treapta cea mai înaltă este cea a personalității omenești: „în această



[1] *Aesth.,* introd., §§ 2—3.
• HARTMANN, *Deutsche Aesth. s. Kant.,* p. 217.
' *Aesth.,* introd., § 5.
' *System der spekulativen Ethik,* Heilbronn, 1841 — 1842.
[1] *Aesth.,* §§ 15-l7.



lume spirituală Ideea își atinge adevărata sa semnificație și numim idei marile forțe morale motrice, cărora li se poate aplica încă conceptul de specie, în sensul că ele se află față de sferele lor mai restrînse decît genul față de speciile și indivizii săi". Dar în fruntea tuturor se află Ideea morală: „lumea scopurilor morale și independente este destinată să dea cel mai important, cel mai demn conținut Frumosului" ; cu avertismentul, de altfel, că frumosul, realizînd această lume în intuiție, exclude din artă tendința morală[1]. Astfel Vischer, cînd coboară Ideea lui Hegel la simplul concept de clasă, cînd o apropie de Ideea de Bine, iar acum, împreună cu maestrul, face din ea un lucru diferit și superior atît intelectului cît și moralității.

Formalismul herbartian a rămas de la început puțin luat în seamă și urmat șimai puțin: abia dacă prin lucrările lui Griepenkerl (1827) și Bobrik (1834) s-a făcut o oarecare tentativă de dezvoltare și aplicare a sumarelor referiri la care s-a mărginit Herbart.[2] Lecțiile lui Sohleiermacher, mai înainte încă de a fi fost strînse în volum, au dat naștere la o serie de elegante disertații ale lui Heinrich Ritter[3] (cunoscut mai mult ca istoric al filozofiei); dar fără mare rezultat, fiindcă Ritter, în locul aspectelor celor mai importante ale doctrinei maestrului, a pus în relief pe cele secundare privitoare la caracterul social și la viața estetică. Un fin critic al esteticii germane de la Baumgarten la post-kantieni a fost, aproximativ în aceeași vreme, Wilhelm Teodor Danzel, care s-a revoltat în mod justificat contra pretenției de a regăsi „gîndirea" în operele de artă: *„Gîn-dire artistică* (scria el), prost inspirată expresie, care a condamnat o întreagă epocă la munca de Sisif de a reduce arta la gîndirea intelectului și a rațiunii! Gîndirea unei opere de artă nu e altceva decît ceea ce se contemplă într-un anumit mod: nu este *reprezentat,* cum se spune, în opera de artă, ci e *opera de artă însăși.* Gîndirea artistică nu poate



[1] *Ibid.,* §§ 19-24.
[1] GRIEPENKRL, *Lehrb. d. Aest.,* Brunsw., 1827 BOBRIK, *Freie vort-răge ub. Aesth.,* Zttrich, 1834.
• *Ueb. d. Prindpien d. Aesthetic,* Kiel, 1840.

fi niciodată exprimată cu concepte și cuvinte."[1] Dar moartea la o vîrstă timpurie a curmat frumoasele speranțe cu privire la știința și istoria esteticii pe care le alimenta Danzel.

Estetica metafizică posthegeliană este demnă de amin-tit în primul rînd, fiindcă în ea au atins maximum de dez-voltare două teorii sau, ca să ne exprimăm mai exact, două destul de bizare complexe de aserțiuni arbitrare și de scorneli: așa-zisa teorie a *Frumosului natural* și cea a *modificărilor Frumosului.* Nici una dintre cele două nu avea vreo legătură intrinsecă și necesară cu respectiva direcție filozofică la care au aderat mai degrabă din motive psihologice și istorice: este vorba de înrudirea dintre faptele de plăcere și durere și dispoziția mistică, de confuzia generată de calitatea estetică (imaginativă) reală a unor reprezentări care impropriu se numesc observații de frumuseți naturale, de către tradiția scolastică și literară pe baza căreia se obișnuia să se discute despre cazurile de plăcere și durere și despre frumusețile naturale exterioare în aceleași cărți în care se trata despre artă[2]. Acei sublimi metafizicieni, oameni destul de grosolani și care rămîneau ușor descumpăniți în fața umilei realități, au făcut cam același lucru care se povestește despre Paisiello, care, în elanul compoziției, punea pe muzică uneori chiar explicațiile din libret: în furia de a construi și a dialectiza ei au construit

şi au dialectizat tot ceea ce le era oferit de indicii vechilor cărţi haotice.
De fapt (ca să începem cu teoria Frumosului natural) Dezviur«« observaţiile asupra lucrurilor frumoase naturale se află deja amestecate cu cercetările asupra frumosului ale filozofilor antici şi în mod marcat cu efuziunile mistice ale neoplatonicilor şi ale urmaşilor lor medievali şi din Renaştere[3]. Rareori, această tratare a fost introdusă în Poetici: Tesauro a fost printre primii care au studiat, în *Cannocchiale artistote-lico* (1654), *subtilităţile* nu numai ale oamenilor, ci şi ale lui Dumnezeu, ale îngerilor, ale naturii şi ale animalelor; Muratori, mai apoi (1707), a vorbit de „un frumos al ma-

[1] *Ges.* .Aus., pp. 216—221.
'V. **mal sus** Teoria, pp. 158 — 163. '
V. **mai** BUS, pp. 246-247.


teriei", care ar fi „zeii, o floare, soarele, un pîrîiaş"[1]. Observaţii asupra ceea ce este în afara artei şi e pur natural, se întîlnesclaCrousaz, la Andre şi mai mult încă la scriitorii care în decursul secolului al XVIII-lea au conversat galant şi empiric despre frumos şi artă[2]. Sub influenţa acestora, Kant a despărţit, după cum ştim, teoria frumosului de teoria artei; şi frumuseţea liberă el a pus-o în raport mai ales cu ob iectele naturale şi cu acele producţii ale omulu i care reproduc frumuseţi naturale[3]. Adversar al esteticii kantiene, Herder (1800), unificînd în schiţa lui de sistem estetic spirit şi natură, plăcere şi valoare, sentiment şi intelect, trebuia să rezerve şi a rezervat un rol important frumosului natural; el a afirmat că fiecare lucru natural are o frumuseţe proprie, expresie a maximului ei însăşi, şi că de aceea obiectele frumoase trebuie dispuse într-o scară ascendentă: de la contururi, culori şi tonuri, de la lumină şi sunet la flori, la ape, la mare, la păsări, la animale terestre, la om. Pasărea, de exemplu, este „ansamblul de proprietăţi şi perfecţiuni ale elementului său, o reprezentare a virtualităţii sale, o creatură făcută din lumină, sunet şi aer"; dintre animalele terestre, cele mai urîte sînt cele mai asemănătoare cu omul, ca maimuţa melancolică şi tristă, iar cele mai frumoase, cele cu o formă precisă, bine construită, libere, nobile; cele ce exprimă gingăşie; cele care, în sfîrşit, trăiesc fericite şi în armonie cu ele însele, dotate cu o perfecţiune a lor naturală, care nu dăunează omului[4]. Schelling, în schimb, a negat conceptul unui frumos natural, considerînd că frumuseţea naturii este pur accidentală şi că arta singură ne oferă norma pentru a o regăsi şi judeca[5]. Solger a exclus şi el frumosul natural[6], şi la fel Hegel, care este aici original nu pentru această excludere, ci mai degrabă pentru inconsecvenţa de a fi tratat pe larg despre

*Cannocchiale arist.,* cap. 3; *Perfetta poesia,* 1, I, cap. 6, 8.
V. mai sus pp. 27l-272, 32l-324.
V. mai sus pp. 338 — 340.
*Kalligone* **1,** pp. 55 — 90.
*System d. transcend. Ideal.,* partea VI, § 2.
*Vorles. ub Aesth.,* **I,** p.4.

frumosul natural după ce-l respinsese. într-adevăr nu e clar dacă pentru el frumosul natural de-a dreptul nu există şi dacă nu este omul cel care îl introduce în viziunea asupra lucrurilor, sau dacă constituie o treaptă inferioară dar reală, a frumosului artistic. „Frumosul artistic (spune el) se află deasupra celui natural, este frumuseţea născută şi renăscută prin acţiunea spiritului, şi spiritul singur este adevăr şi realitate; de aceea frumosul este cu adevărat frumos, numai cînd participă din spirit şi este produs de acesta. în acest sens, frumosul natural apare pur şi simplu ca o reflectare a frumosului care ţine de spirit, ca un mod imperfect şi incomplet, care în substanţa sa este conţinut chiar în spirit." El observă şi confirmă că nimeni nu s-a gîndit vreodată să expună sistematic frumuseţea naturală, în timp ce s-a creat, urmînd criteriul utilităţii obiectelor naturale, o materie medicală.[1] Dar al doilea capitol al primei părţi a esteticii este dedicat chiar frumosului natural, fiind necesar, pentru a se ajunge la ideea frumosului artistic în totalitatea sa, să se parcurgă trei trepte, care sînt frumosul în general, frumosul natural (ale cărui deficienţe dovedesc necesitatea artei) şi, în sfîrşit, cel ideal: „prima

existență a Ideii este natura, iar prima sa frumusețe este frumusețea naturală". Această frumusețe, care este astfel pentru noi şi nu pentru ea, are diferite stadii, de la cel în care conceptul se cufundă în materialitate pînă la a dispărea în ea, ca în faptele fizice şi mecanice izolate, pînă la cel superior în care faptele fizice se unesc în sisteme (sistemul solar); dar Ideea nu ajunge la o existență adevărată şi proprie decît în faptele organice, în ceea ce e viu. Iar în ceea ce este viu aflăm diferențe de frumos şi de urît: de exemplu, printre animale, leneşul, care se tîrăşte anevoie demonstrîndu-şi incapacitatea de a face o mişcare rapidă şi de a avea o activitate, ne displace din cauza acestei lenevii somnoroase a sa; de asemenea nu se poate spune că sînt frumoase amfi-biile şi unele specii de peşti şi crocodilii şi broaştele şi unele specii de insecte, în special, ființele dubioase şi echivoce care marchează trecerea de la o anumită formă la alta, cum



*Ibid.,* **I,** pp. 4-5.



**Hamboldt**

e ornitorincul, care e un amestec de pasăre şi de patruped[1], în doctrina hegeliană asupra frumosului natural (doctrină asupra căreia aceste explicații pot fi suficiente) se discută şi despre frumusețea exterioară a formei abstracte, despre regularitate, simetrie, armonie şi despre altele asemănătoare, adică despre acele concepte care, în formalismul lui Herbart, erau ridicate în cercul *Ideilor Frumosului.* Schlei-ermacher, care l-a lăudat pe Hegel pentru intenția de a exclude din estetică frumosul natural, l-a exclus nu în vorbe, ci în serios, din estetica sa, în care lua în considerație numai perfecțiunea artistică a imaginii interioare, formată de energia spiritului omenesc[2]. Totuşi, aşa-zisul *sentiment* al na- j turii, dezvoltat o dată cu Romantismul, precum şi *Kosmos-ul* împreună cu celelalte opere descriptive ale lui Alexander von von Humboldt[3], au făcut să se acorde o atenție tot mai mare impresiilor trezite de faptele naturale. S-au compus atunci acele *expuneri sistematice* ale frumuseților naturale, care lui Hegel i se păreau imposibile (cu toate că el însuşi dăduse un exemplu în acest sens); iar Bratranek, printre alții, a scris o *Estetică a lumii vegetale*.* Fizica estetică Dar tratarea cea mai celebră şi răspîndită a oferit-o

ia viscber tocmai opera lui Vischer, care, călcînd pe urmele lui Hegel, a consacrat, după cum s-a văzut, o secțiune a *Esteticii* sale existenței obiective a Frumosului, adică frrnacsului natural, şi a botezat-o (poate primul) cu numele caracteristic de *Fizică estetică (aesthetische Physik).* Această fizică estetică cuprindea frumusețea naturii anorganice (lumină, căldură, aer, apă, pămînt), a naturii organice, cu cele patru tipuri vegetale ale sale şi cu animalele nevertebrate şi vertebrate, şi cu frumusețea omenească, împărțită în generică şi istorică. Cea generică era subîmpărțită în secțiunile frumuseții formelor generale (vîrstă, sexe, condiții, dragoste, căsătorie, familie), a formelor speciale (rase, popoare, culturi, viață politică) şi a formelor individuale (temperamente şi caractere). Frumusețea istorică cuprindea pe cele ale istoriei en-

[1] ***Ibid., i,* pp. 148-l86.**

• *Ibid.,* **Introd.**

• *Ansichien* ***der Natur,* 1808, *Kosmos,* 1845 — 1858. *'Aestheiih d. Pflanzenwelt,* Leipzig, 1853.**

fcichității (Orient, Grecia, Roma), ale evului mediu sau germanismului şi ale timpurilor moderne; deoarece, după spusele lui Vischer, estetica avea datoria de a arunca o privire asupra istoriei universale, pentru a indica diferitele trepte ale frumosului după diferitele întîmplări din lupta libertății contra naturii[1].

In ceea ce priveşte *Modificările Frumosului,* trebuie să cărîfor M Fni-notăm că în manualele antice de poetică şi mai mult în cele mosuiui. Din de retorică, se află determinări mai mult sau mai puțin Sf'țn'econii ştiințifice de fapte şi stări psihologice. De aceea Aristotel al xvni -'ea *se* străduieşte să determine în *Poetica* ce este o acțiune şi un personaj tragic şi schițează o definiție a comicului, iar în *Retorica* tratează pe larg despre spirit şi subtilitate[2]; secțiuni asupra subtilității şi comicului conțin şi *De ora-tore* a lui Cicero şi *Institutiones* a lui Quintilian[3]; în privința stilului elevat, deşi s-a pierdut tratatul lui Cecilius, ne rămîne celălalt atribuit lui Longinus al cărui titlu a fost tradus în timpurile moderne ca *De sublimitate* sau *Despre sublim.* La scriitorii din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea acest amestec se continuă după exemplul anticilor, iar în *Argutezza* lui Matteo Pellegrini (1639) şi în

*Cannocchiale* al lui Tesauro, de exemplu, se află tratate întregi despre comic. La Bruyere s-a ocupat de sublim[4], iar Boileau prin traducerea pe care a făcut-o a dat o nouă vogă operei lui Longinus; în secolul următor, Burke a cercetat originea ideilor despre frumos şi despre *sublim,* derivînd-o pe prima din instinctul de sociabilitate, iar pe cealaltă din instinctul de conservare, şi a încercat să definească urîțenia, grația, eleganța şi drăgălăşenia; Home, în foarte răspîndită *Ele-ments of Criticism,* a făcut considerații asupra grandoarei, sublimului, ridicolului, spiritului, demnității, grației; despre sublim, demnitate, grație în artele frumoase s-a ocupat şi Msndelssohn, care (urmat de Lessing[5], şi apoi de mulți alții) a explicat unele dintre faptele de acest fel *ca. sentimente*

[1] *Aesth.,* § 341.
[1] Poet., V, 13-l4; *Rhet.,* **III,** 10, **18.**
• De orot., II, 54 — **71;** ***Inst. orat.,*** **VI,** 3. [4] *Caracteres,* I.
• *Hamb. Dram.,* n. 74 — 75.




*amestecate:* Sulzer a adunat în dicționarul său estetic toate aceste diferite concepte şi a strîns în legătură cu ele o bogată bibliografie. Din Anglia a emigrat atunci pe continent cu o nouă şi particulară semnificație cuvîntul *humour,* care la început însemna pur şi simplu „temperament" sau chiar „spirit" şi „arguție" *(belii umori,* în Italia; în secolul al XVII-lea a existat la Roma Academia *umoriştilor).* Voltaire, care l-a introdus în Franța, scria în 1761: *Les anglais ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce crai comique, cette gaiete, cette urbanite, ces saillies, qui echappent ă un homme sans quHl s'en doute; et ils rendent cette idee par le mot* humour[1]; Lessing (1767) a făcut deosebire între *humour* şi *Laune* (capriciul) german[2], distincție la care Herder (1769) a ținut cu fermitate în dezacord cu Riedel care le confundase[3]. — Filozofii, găsind la un loc aceste lucruri în aceleaşi cărți, la început au filozofat asupra lor fără să pretindă să introducă în ele vreo legătură artificială de necesitate logică; şi într-adevăr Kant, care după exemplul lui Burke, ținuse disertații încă din 1764 asupra frumosului şi sublimului, nota cu ingenuitate într-un curs de logică (1771) că frumos şi estetic nu sînt identice, fiindcă „de estetică ține *şi* sublimul"[4]; iar în *Critica puterii de judecată,* tratînd despre comic doar într-o digresiune (care este dintre cele mai bune analize psihologice ale sale)[5], alături de „Analitica frumosului", şi pe picior de egalitate cu ea, a pus „Analitica sublimului"[6]. Merită să notăm aici în trecere că înainte de publicarea celei de a treia Critici, Heydenreich ajunsese singur la aceeaşi teorie asupra sublimului, care e cuprinsă în aceea[7]. S-a gîndit oare cu adevărat Kant să contopească frumosul cu sublimul şi să le deducă dintr-un concept rmc? Nu pare. Cînd el declară că principiul frumosului trebuie căutat *în afara noastră,* iar cel al sublimului *în noi,* recu-

[1] Scrisoare către abatele Olivet, 20 august 1761.
' *Harnb. Dram.,* n. 93, în *Werke,* ed. cit., XII, pp. 170-l71.
• *Kritische Wălder,* în *Werke,* ed. cit., IV, pp. 182-l86.
' SCHLAPP, op. *di.,* p. 55.
[1] *Kr. d. Urih.,* § 54 (observație).
' *Ibid.,* cartea a Ii-a, §§ 23-29.
' *System d. Aesth.,* introd., p. XXXVI.



noaste tacit că cele două concepte sînt cu totul disparate. Mai tîrziu (1805) Ast, adept al lui Schelling, a trebuit să afirme necesitatea de a depăşi *dualismuDcantian,* cumspunea el, al frumosului şi sublimului[1]; iar alții reproşau lui Kant de a fi tratat comicul cu o metodă nu metafizică, ci psihologică. Schiller a scris o serie de disertații asupra tragicului, asupra sentimentalului, naivului, sublimului, pateticului, trivialului, josnicului, asupra demnității, asupra grației şi a varietăților lor, fascinantul, maiestosul, gravul, solemnul. Un alt artist, Jean Paul Richter, a discutat mult despre spirit şi umor, pe care el îl numea „comic romantic", „sublim de-a-ndoaselea" *(umgekehrte Erhabene)*[2].

S-a spus de către Herbart, pe baza principiului său formalist, că toate aceste concepte sînt străine esteticiiatri-buindu-le operei de artă, dar nu frumosului pur[3]; şi cu un temei mult mai solid, adică pe baza concepției sale sănătoase asupra artei, lucrul a fost spus şi de către

Schleier-macher. Acesta observa printre altele: „Se obişnuieşte să se ia frumosul şi sublimul drept două specii de perfecţiune artistică, şi într-atîta ne-am obişnuit cu îmbinarea acestor două concepte încît trebuie să facem un efort ca să ne convingem că ele sînt foarte puţin coordonate şi că nu epuizează nicidecum conceptul perfecţiunii artistice"; de asemenea el deplîngea faptul că în legătură cu acest subiect pînă şi cei mai buni esteticieni, în loc de demonstraţii, au furnizat descrieri retorice. „Chestiunea nu are (spunea el) nici o justeţe" *(keine Richtigkeit)*; şi de aceea, aşa cum a făcut cu frumosul natural, a exclus şi această a doua materie din estetica sa[4]. Dar alţi filozofi s-au încăpăţînat să caute o legătură între aceste concepte diferite, şi au chemat în ajutor gîndirea dialectică. De această dialectică aplicată la concepte empirice erau molipsiţi atunci toţi; astfel încît o picătură se găseşte chiar în marele adversar al dialecticii, Herbart atunci cînd, spre a explica unirea diferitelor idei estetice în frumos, recurge la formula „a pierde regularitatea

[1] *System d. Kunstkhre:* cf. HAR.TMANN, *op. cit.,* p. 387. *Vorschule d. Aesth.,* cap. 6 — 9.
» V. mai sus, pp. 371 — 372. %
' *Vorles. Ub. Aesth.,* **pp.** 240 şi **urm.**



**şi alţi i**

spre a o recîştigă".[1] Schelling avea să spună că sublimul este infinitul în finit, iar frumosul e finitul în infinit, adău-gînd că sublimul în absolutul lui cuprinde frumosul, şi frumosul cuprinde sublimul[2]; iar Ast, despre care am mai amintit, vorbea de un element masculin şi pozitiv, care e sublimul, de unul feminin şi negativ, care este graţiosul sau plăcutul, şi despre o opoziţie şi luptă între ele. Pro-l Punctul culmi- cesele de sistematizare şi dialectizare s-au dezvoltat mereu nanţ ai dezvoi- şi pe la jumătatea secolului al XlX-lea s-au manifestat în două forme întrucîtva diferite, a căror istorie trebuie s-o urmărim pe scurt.

Forma dublă a Prima formă ar putea să se numească *depăşirea Untului,*
*treaurîtuiut P"n care comicul, sublimul, tragicul, umoristicul şi altele sir weisse asemănătoare au fost concepute ca tot atîtea cazuri ale unui război dus de Urît contra Frumosului, care, ieşind întotdeauna învingător, se ridică, ca urmare a acelui contrast, la manifestări din ce în ce mai înalte şi mai complexe. Cealaltă formă ar trebui să se numească în schimb *trecerea de la abstract la concret,* şi, conform ei, Frumosul nu iese din abstracţiune, nu devine cutare sau cutare frumos concret decît particularizîndu-se în comic, tragic, sublim, umoristic şi în alte modificări ale sale. Prima formă se găseşte destul de dezvoltată la Solger, creator al romanticei Ironii; dar premisa ei istorică este teoria estetică a Urîtului, schiţată pentru prima oară de Friedrich Schlegel (1797). Se ştie, într-adevăr, că pentru Schlegel principiul artei moderne era nu frumosul, ci *caracteristicul* şi *interesantul;* de unde importanţa pe care o acorda picantului, senzaţionalului *(frappant),* aventurosului, crudului,urîtului[3]. Solger a încercat să-şi edifice pe aceste baze construcţia lui dialectică: elementul finit şi terestru (spune el printre altele) poate fi disociat şi anihilat în cel divin, ceea ce dă loc la tragic; sau elementul divin poate fi în întregime corodat de cel terestru, iar acest lucru produce comicul[4]. După Solger au continuat pe această cale Weisse (1830) şi Ruge (1837),



[1] CI. ZIMMERMANN, *G.d. Aesth.,* p. 788. ' *Philos. d. Kunst.,* §§ 65—66.
• Cf. HARTMANN, *Deutsche Aesih.,* s. K„ pp. 363—364.
• *Vorles. iib. Aesth.,* p. 85.

pentru primul urîţenia fiind „existenţa nemijlocită a frumuseţii", care e depăşită în sublim şi comic; pentru celălalt sublimul se naşte din efortul spre cucerirea Ideii, sau din Ideea care se caută pe ea însăşi; urîtul, din Ideea care în această căutare în loc să se regăsească se pierde, iar comicul din Ideea care se recîştigă pe ea însăşi şi din urît renaşte spre o viaţă nouă[1]. Un întreg tratat intitulat *Estetica urîtului* compunea Rosenkranz (1853)[2], prezentînd acest concept ca o medie între frumos şi comic şi urmărindu-l de la începuturile lui pînă la acel „fel de perfecţiune" pe care îl dobîndeşte în *satanic.* Pornind de la *comun (Gemeine),* care e *micul, slabul, josnicul,* şi de la subspeciile josnicului, *uzualul, întîmplâtorul, arbitrarul* şi *grosolanul,* Rosenkranz trece să descrie *repulsivul,* pe care-l subîmparte în trei, şi anume în *stupid,* în *mort* şi *gol* şi în *oribil;* de asemenea, tot în trei, subdivide oribilul în *absurd, în greţos* şi în *rău;* răul în *criminal, spectral, diabolic;* iar diabolicul în *demonic, vrăjitoresc* şi

*satanic.* Combate, ca fiind trivială, concepția după care urîtul foloseşte în artă ca să dea relief frumosului, şi justifică introducerea acestuia prin nevoia pe care o are arta de a reprezenta apariția Ideii în totalitatea sa; dar, pe de altă parte, afirmă că urîtul nu se află pe aceeaşi treaptă cu frumosul şi că, în vreme ce frumosul poate avea o existență de sine stătătoare, urîtul nu poate şi trebuie mereu să se reflecte în frumos[3].

A doua formă a devenit preponderentă prin Vischer. Trecerea de ia

**TI î'x , - .••i abstracția oon-**

„Ideea (spune el, şi asta e o mostra a construcției sale) se creț. smulge din unitatea liniştită în care se afla contopită cu imaginea şi o depăşeşte afirmînd propria ei infinitate în fața imaginii, care este finită"; iar această revoltă şi depăşire este *sublimul.* „Dar Frumosul cere o deplină satisfacție pentru armonia tulburată: dreptul violat al imaginii trebuie să fie restabilit; iar acest lucru nu se poate opera decît prin intermediul unei noi contradicții, adică prin poziția negativă pe care imaginea o ia acum față de Idee, opunîndu-se întrepătrunderii cu ea şi afirmîndu-se fără ea

[1] *Neue Vorschule d. Aesth.,* Halle, 1837.

K. ROSENKRANZ, *Aesthetik des Hăsalichm,* KOnigsberg, 1953.

• *Ibid.,* pp. 36-40.





ca *întreg"*; iar acest al doilea moment este *comicul,* negație a unei negații[1]. — Cu mult mai bogat şi mai complicat apare acelaşi proces la Zeising, care compară modificările Frumosului cu refracția culorilor: cele trei modificări principale, *sublimul, atractivul, umoristicul,* corespund culorilor principale *violet, portocaliu* şi *verde;* cele trei secundare, *frumosul pur, comicul* şi *tragicul,* culorilor *roşu, galben* şi *albastru.* Fiecare dintre aceste şase modificări (în acelaşi fel ca treptele Urîtului la Rosenkranz) se desface, ca un foc de artificii, în trei jerbe: frumosul pur, în *demn, nobil* şi *plăcut;* atractivul, în *grațios, interesant* şi *picant;* comicul, în *caraghios, distractiv* şi *burlesc;* umoristicul, în *baroc, capricios* şi *melancolic;* tragicul, în *emoționant, patetic* şi *demonic;* sublimul, în *glorios, maiestos* şi *impunător**.

Toate cărțile de estetică sînt deci, în acea perioadă, pline de legenda, *la chanson* sau *le roman* al „Cavalerului Frumos-pur" *(Reinschon)* şi de aventurile lui extraordinare, povestite într-o dublă versiune. Intr-una Frumosul-pur e constrîns să rupă lenea în care se complace, prin acțiunea mefistofelică şi tentantă a Urîtului, care-l face să ajungă într-o serie de situații grele, din care iese de altfel întotdeauna victorios; iar victoriile şi progresele lui (un fel de Marengo, Austerlitz şi Jena) se numesc Sublim, Comic, Umoristic etc. în cealaltă, Frumosul-pur, plictisit de viața solitară, îşi născoceşte singur adversari şi inamici ca să se distreze, şi e învins de aceştia; dar, rămînînd învins, *ferum victorem capit,* transformă şi iradiază din sine duşmanii. In afara acestei mitologii artificiale, a acestei legende lipsite de naivitate şi avînd o construcție literară, a acestei istorioare mediocre, ar fi zadarnic să căutăm altceva în atît de elaborata teorie a esteticienilor germani, numită a *Modificărilor Frumosului.*

[1] *Aesth.,* §§ 154-l55. *'Aesth. Forsch.,* p. 413.

# XIV

## ESTETICA ÎN FRANȚA, ANGLIA ŞI ITALIA ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

Opera gîndirii germane din ultimul pătrar al secolului al XVIII-lea pînă în prima jumătate a secolului al XlX-lea, în ciuda erorilor care au viciat-o şi care trebuiau să stîr-nească imediat o severă şi excesivă reacție, este în ansamblul ei atît de însemnată, încît merită pe drept primul loc nu numai în istoria generală a gîndirii europene din acea perioadă, ci şi în istoria particulară a esteticii, făcînd să se situeze pe locul al doilea şi al treilea, inferioare ca importanță, manifestările filozofice contemporane ale altor popoare. Franța, rămasă încă pradă senzualismului lui Con-dillac, nu era în măsură, la începutul secolului, să susțină activitatea spirituală a artei. Abia un ecou al spiritualismului abstract al lui Winckelmann apare în teoriile lui Quatremere de Quincy, care, criticîndu-l pe Emeric-David (critic, la rîndul lui, al frumosului ideal şi campion al imitării naturii[1]) susținea că artele desenului au ca obiect

frumusețea pură, fără caracter individual, omul şi nu oamenii[2]. Iar un senzualist ca Bonstetten făcea eforturi zadarnice ca să înțeleagă procesul particular al imaginației în viață şi în artă[3]. Discipolii spiritualismului universitar

1805.

i823.

'BMERIODAVID, *Recherches sur l'art du statuaire chez* ies *andens,* Paris, • QUATREMERE DE QUINCY, *Essai sur l'imitation dans Ies beaux arts, ' Recherches sur la nature et Ies lois de l'imagination,* 1807.



francez obişnuiesc să considere că anul 1818 marchează începutul unei revoluții şi întemeierea ştiinței estetice în Franța, adică anul în care Victor Cousin şi-a ținut la Sorbona pentru prima oară cursul asupra Adevărului, Frumosului şi Binelui (care a constituit apoi un volum cu acelaşi titlu, retipărit de mai multe ori)[1]. Dar acel curs al lui Cousin, deşi compilează cîteva frînturi kantiene, e un lucru destul de slab: el respinge identificarea frumosului cu plăcutul şi cu utilul, substituindu-i afirmarea unei triple frumuseți, fizică, intelectuală şi morală, ultima dintre ele fiind apoi adevărata frumusețe ideală, a cărei bază este în Dumnezeu; despre artă se spune că exprimă frumusețea ideala, infinitul, pe Dumnezeu; despre geniu că este puterea creatoare; iar gustul este definit ca un amestec de imaginație, sentiment şi rațiune[2]. Fraze de academician, pompoase şi goale şi tocmai de aceea fraze de succes. — De o valoare mai mare este cursul de estetică, ținut de Theodore Jouffroy, în 1822, în fața unui auditoriu restrîns, şi publicat postum în 1843. Jouffroy admitea o frumusețe a *expresiei,* care se află atît în artă cît şi în natură; o frumusețe de *imitație,* care constă în exactitatea cu care se reproduce modelul; o frumusețe de *idealizare,* care reproduce modelul intensi-ficînd o calitate particulară a lui şi făcîndu-l astfel mai semnificativ; şi, în sfîrşit, o frumusețe a *invizibilului* sau a *conținutului,* care se reduce la forță (fizică, sensibilă, intelectuală, morală) şi care, fiind forță, trezeşte simpatie. Negația acestui frumos simpatic este urîtul; specii sau modificări îi sînt sublimul şi grațiosul. Jouffroy, după cum se vede, nu reuşea să izoleze în analiza sa faptul propriu-zis estetic, şi în locul unui sistem ştiințific oferea doar ceva mai mult decît nişte clarificări în privința folosirii cuvintelor. El nu poate să observe şi să înțeleagă cu adevărat că expresie, imitație, idealizare sînt unul şi acelaşi lucru, adică activitate artistică. Şi în afară de aceasta avea multe idei stranii, mai cu seamă în privința expresiei. Dacă ve-

[1] Du *Vrai, du Beau et* du *Bien,* 1818, revăzută de mai multe ori (ed. a 23-a , Paris, 1881).

*' Ibid.,* lecțiile 6-8.



dem pe stradă (spunea el) un om beat, prezentînd toate simp-tomele respingătoare ale beției, iar mai încolo o piatră informă, bețivul ne place fiindcă are expresie, iar piatra nu, fiindcă nu are nici una. Alături de Jouffroy, ale cărui teorii eronate sau insuficient de mature demonstrează totuşi un spirit cercetător, abia dacă îl putem cita pe Lamennais[1], care, asemeni lui Cousin, considera arta drept o manifestare a infinitului prin intermediul finitului,a absolutului prin intermediul relativului. Romantismul francez, prin De Bonald, De Barante şi Doamna de Stael, a definit literatura „expresie a societății", a pus la loc de cinste, sub influența germană, caracteristicul şi grotescul[2], a proclamat independența artei prin formula „artă pentru artă" ; dar cu astfel de afirmații sau insuficient definite sau aforistice n-a depăşit, din punct de vedere filozofic, vechea doctrină a „imitării naturii".

în Anglia continua (şi aici n-a fost niciodată întreruptă) psihologia asociaționistă, incapabilă să iasă cu adevărat din senzualism şi să înțeleagă imaginația. Dugald-Stewart[3] a recurs la palidul subterfugiu de a stabili două forme de asociație: una de asociații accidentale, cealaltă, de asociații înnăscute naturii umane şi comune de aceea, tuturor oamenilor. Şi Anglia a resimțit influențele germane, după cum reiese, de exemplu, din Coleridge, căruia i se datorează introducerea unui concept mai sănătos al poeziei şi al diferenței dintre ea şi ştiință[4], (în aceasta îl avea tovarăş pe poetul Wordsworth) şi din Carlyle, care ridica deasupra intelectului imaginația, „organ al Divinității". Dar cea mai remarcabilă scriere estetică engleză din această vreme este, poate, *Apărarea poeziei* a lui Shelley (1821 )[5], care conține păreri

profunde, deşi insuficient sistematizate, asupra distincţiei dintre raţiune şi imaginaţie, proză şi poezie, asupra limbajului primitiv şi puterii obiectivării poetice, care con-

[1] *De l'art et du beau,* 1843 — 1846.
**VICTOR** HUGO, Prefaţă la *Cromwell,* 1827.
• DUGALD-STEWART, *Elements of the Philosophy of the Human Mind,*
1837.
Estetica en. gleză
[4] GAYLEY-SCOTT, *An Introd.,* pp. 305-306.
* P.B. SHELLEY, *A Deferise of Poetry* (In *Works,* London, 1880, voi. VII).



ţine în ea şi păstrează „amintirea celor mai bune şi celor mai fericite momente ale celor mai bune şi mai fericite suflete". :a italia- în Italia, unde nici Parini, nici Foscolo[1] n-au ştiut să
se elibereze de tirania vechilor doctrine (deşi Foscolo, în ultimele scrieri, a fost în mai multe privinţe un inovator în critica literară) s-au publicat în primele decenii ale secolului al XlX-lea multe eseuri şi tratate de estetică, cea mai mare parte de orientare senzualistă gen Condillac, încă preponderent la noi. Dar Delfico, Malaspina, Gicognara, Talia, Pasquali, Visconti, Bonacci şi alţi autori asemănători ţin de istoria specială, sau, mai bine zis de anecdotica filozofiei în Italia. Cu toate acestea se întîlnesc la ei, uneori, observaţii ce nu sînt de dispreţuit; de exemplu, Melchiorre Delfico (1818), după ce a rătăcit nesigur încoace şi încolo, se opreşte la principiul expresiei, observînd că „dacă s-ar putea vreodată demonstra că expresia face parte întotdeauna din frumuseţe, ar fi o consecinţă justă s-o privim ca pe adevărata ei caracteristică, adică o condiţie fără de care n-ar putea să existe sau n-ar putea să se producă în noi acea plăcută modificare care face să se nască sentimentul frumosului"; şi el încearcă să dezvolte acest principiu, susţinînd că toate celelalte caractere (ordine, armonie, proporţie, simetrie, simplitate, unitate şi varietate) capătă semnificaţie numai cînd sînt subordonate principiului expresiei[2]. Un critic al lui Malaspina, care se ridică contra definiţiei, pe care acesta o da frumosului: „plăcere izvorînd dintr-o reprezentare", şi contra împărţirii, obişnuite pe atunci, a frumosului, în trei părţi: sensibil, moral şi intelectual, sublinia că dacă frumosul este reprezentare, nu se înţelege cum poate să existe un frumos intelectual, care ar fi inteligibil şi nereprezentabil[3]. Nu trebuie uitat nici Pasquale Balestrieri, preocupat de ştiinţele medicale, care în 1847 încerca un fel de estetică exactă sau matematică, reuşind tot atît de bine, sau tot atît de prost ca mulţi autori străini

[1] PARINI, *Principi delle belle* laftero'oppKeafc *alle belle arti,* din 1773; FOSCOLO, *Dell'origine e dell'uffizio dalia letterattera,* 1880 şi *Baggi di* critico, alcătuite In Anglia.
• M. DELFICO, *Nuove ricerche sul Belio,* Napoli, 1818, cap. 9.
• MALASPINA, *Delle leggi iei Bello,* Mtlano, 1828, pp. 28, 283.



faimoşi. îşi dădea seama, de altfel, cînd traducea semnele sale algebrice în numere, că acele formule generale „convin scopului lor printr-o infinitate de sisteme de cifre diferite", şi că în artă există un element *x,* „nu arbitrar, de *necunoscut*[111]. S-au făcut atunci şi traduceri din lucrări germane, iar unele, cum erau operele celor doi Schlegel, au fost tipărite, de mai multe ori; a fost citită şi discutată *Estetica* lui Bouterwek, care se leagă de Kant şi Schiller[2]; Colecchi a expus excelent doctrinele estetice kantiene[3]; un anume Lichtenthal a adaptat în 1831 pentru uzul cititorilor italieni *Estetica* lui Francisc Ficker[4], tradusă apoi integral de altcineva; s-a tradus chiar ceva din Schelling, cum e disertaţia asupra relaţiilor dintre artele plastice şi natură.

Nu se poate spune că estetica ar fi luat o dezvoltare potrivită o dată cu trezirea speculaţiei filozofice italiene, survenită prin opera lui Galluppi, Rosmini şi Gioberti. Cu totul incidentală şi populară este tratarea pe care o face primul[5]; iar Rosmini are în sistemul său filozofic o secţiune de ştiinţe deontologice, care „tratează despre perfecţiunea fiinţei şi despre modul de a dobîndi sau produce această perfecţiune sau de a o pierde", şi printre aceste ştiinţe el o înglobează pe cea a „frumosului în universal", sub numele de Calologie, o parte specială a ei fiind estetica care se referă la „frumosul în sensibil" şi care ar stabili „arhetipurile fiinţelor"[6]. In lucrarea sa literară cea mai voluminoasă, pe care o considera drept estetica[7] sa, în eseul intitulat *Idila*[8], Rosmini declara ca scop al artei nu imitarea naturii şi nici chiar intuirea directă a arhetipurilor, ci reducerea lucrurilor naturale la arhetipurile lor, care se gradează în trei idea-

GJoberti
gen, 1831.
P. BALESTRIERI, *Fondamenti di Estetica,* Napoli, 1847. FRIEDRICH BODTERWEK, *Aesthetih,* 1806, 181 5, ed. a III-a, Gottin-l824-l825. O. COLECCHI, *Questioni filosofiche,* voi. III, Napoli, 1843. LICHTENTHAL, *Estetica, ossia dottrina del Bello e delle arti Belle,* Milano *Elementi di ţilosofia* (ed. a 5-a, Napoli, 1846) II, pp. 427—476. *Sistema filosofico di A. Rosmini-Serbati* (Torino, 1886), § 210. CI. *Nuovo*

saggio sopra l'origine delle idee, secţ. V, p. IV, cap. 5. *Sull'idillio e sulla nouva letteratura Hal iana (Opuscoli filosofici,* voi. I



luri: natural, intelectual şi moral. Gioberti[1] se află în mod clar sub influenţa idealismului german, mai ales a lui Sche-lling. Frumosul este pentru el „uniunea individuala a unui tip inteligibil cu un element imaginativ, realizată prin intervenţia imaginaţiei", iar imaginea este, ca şi materia, tipul inteligibil (conceptul) forma, în sensul aristotelic[2]; şi fiindcă elementul ideal predomină asupra celui sensibil sau imaginativ, arta este propedeutica spre adevăr şi bine. După părerea lui Gioberti, n-a avut dreptate Hegel cînd a scos din estetică frumosul natural, fiindcă frumuseţea naturală perfectă este „corespondenţa deplină a realităţii sensibile cu ideea care-i dă formă dinăuntru şi o reprezintă", şi ca atare „şi-a făcut apariţia în universul sensibil în timpul celei de a doua perioade a vîrstei primordiale, descrisă parte cu parte de Moise în cele şapte zile ale creaţiei"; şi numai ca efect al păcatului originar s-a introdus în natură imperfecţiunea şi urîţenia[3]. Arta nu e nimic altceva decît un supliment al frumosului natural, a cărui decadenţă o presupune, şi de aceea este amintire şi profeţie totodată, referindu-se la epoca primitivă şi la cea finală a lumii. După Judecata de apoi se va obţine iarăşi frumosul perfect: „restituirea organică, făcîndu-i pe cei înviaţi în stare să contemple inteligibilul în sensibil şi purificînd toate potentele lor, va trebui să facă şi mai pură şi mai aleasă bucuria estetică. Contemplarea frumosului perfect va fi beatitudinea imaginaţiei din care Cristos a dat un exemplu inefabil apostolilor săi, cînd li s-a înfăţişat vizibil transfigurat şi strălucind de frumuseţe cerească".[4] Ca şi Schelling, Gioberti admitea o artă păgînă şi o artă creştină, un „frumos eterodox" (arta orientală şi greco-italică) imperfect în raport cu „frumosul ortodox"; iar între cele două, ca o introducere la arta creştină, un frumos „semiortodox"[5]; şi încerca şi el o doctrină a modificărilor frumosului, ba chiar atribuia sublimului rolul de creator al frumosului. Frumosul este inteligibilul relativ al lucrurilor create, perceput de imaginaţie; sublimul este inteligibilul absolut în materie de timp, de spaţiu

»V. aiOBERTI, *Del buono e del bello* (ed. Firenze, 1857). '*Ibid.,* cap. I. • *Ibid.,* cap. 7.
'*Ibid.,* cap. 7. • *Ibid.,* cap. 8-l0.



şi de forţă infinită, reprezentat în faţa virtuţii imaginative; „formula ideală: Fiinţa creează Existentul, tradus în limbaj estetic, ne dă formula următoare: prin intermediul sublimului dinamic, Fiinţa creează frumosul, iar prin intermediul matematicului îl conţine; ceea ce ne demonstrează conexiunea ontologică şi psihologică a Esteticii în cadrul Ştiinţei prime". Urîtul intră în frumos sau prin opoziţia care dă relief, sau pentru a genera comicul sau pentru a zugrăvi lupta binelui contra răului. Idealul creştin al frumosului artistic este figura lui Dumnezeu-Om, unire absolută a celor două forme de frumuseţe, a sublimului şi a frumosului, şi expresie transfigurată şi dumnezeieşte iluminată a omului[1]. — Oricît am curăţa şi am despuia gîndirea lui Gioberti de această formă mitologică, iudeo-creştină, nu vom obţine nici o rămăşiţă care să aibă valoare de ştiinţă.

Pe de altă parte, mişcarea literar italiană din acea vreme, dacă reînnoia şi întinerea unele idei critice particulare, tindea de asemenea din cauze sociale şi politicşe bine-cunos-cute, să considere literatura ca un instrument practic, propagator de adevăruri istorice, ştiinţifice, religioase şi morale. Giovanni Berchet scria (1816) că „poezia... este îndreptată spre a îmbunătăţi moravurile oamenilor, spre a satisface nevoile imaginaţiei şi ale inimii, fiindcă tendinţa spre poezie, asemănătoare cu orice altă dorinţă, trezeşte în noi necesităţi morale"[2]; Ermes Visconti, în *Conciliatore* (1818) afirma că scopul estetic trebuie subordonat „scopului celui mai înalt al tuturor studiilor, perfecţionarea omenirii, binele public şi binele particular". Manzoni, care a filozofat apoi asupra artei cu principiile lui Rosmini, enunţa în scrisoarea asupra romantismului (1823) că „poezia sau literatura în general trebuie să-şi propună utilul drept scop, adevărul drept subiect, şi interesantul drept mijloc"[3]; şi deşi şi-a dat seama de caracterul nedeterminat al conceptului de adevăr care se cere în poezie, a înclinat întotdeauna (după cum se vede şi din diseraţia asupra romanului istoric) să-l identifice cu adevărul istoric şi ştiin-

[1] *Ibid.,* cap. 4.
' BERCHET, *Opere,* ed. Cusani, Milano, 1863, p. 227.
• Cuvinte suprimate In ediția din 1870.

țific[1]. Pietro Maroncelli substituia formulei artei clasice, „întemeiată pe imitarea realității şi avînd ca scop delectarea", formula unei arte „bazată pe inspirație şi avînd ca mijloc frumosul, iar ca scop binele", pe care a botezat-o „cor-mentalism" (adică inimă şi minte), opunîndu-se în acest fel tezei despre arta scop sie însăşi, aşa cum o găsea la August Wilhelm Schlegel şi la Victor Hugo[2]. Tommaseo definea frumosul: „unirea mai multor adevăruri într-un concept", operată de forța sentimentului[3]. Chiar Giuseppe Mazzini a conceput întotdeauna literatura ca o mediatoare a ideii universale sau a conceptului intelectual[4]. Un sens foarte profund al poeziei, al caracterului său etern clasic şi totodată sentimental — fapt pentru care „lirica "apărea drept forma ei pură şi adevărată — întîlnim la Leopardi, ale cărui meditații în această direcție au fost publicate de curînd[5]. Dar romanticii italieni, care se străduiau totuşi atît de mult să restituie conținut şi seriozitate unei literaturi vlăguite, au fost, din punct de vedere teoretic, dintr-o firească ezitare, adversarii permanenți şi constanți ai oricărei doctrine care ar fi dus la afirmarea independenței artei.

[1] *Epistolario,* ed. Sforza, I, pp. 285, 306, 308; *Discorso sul romanzo storico,* 1845; *Dell'invenzione,* dialog.
• *Addizioni alle Mie Prigioni,* 1831 (in PBLLICO, *Prose,* Firenze, 1858): a se vedea paginile privitoare la *Conciliatore.*
*' Del bello e del sublime,* 1827; *Studi filosofici* (Venezia, 1840), voi. II partea V.
• Cf. DE SANCTIS, *Lett. Hal. nel sec. XIX,* ed. Croce, Napoli, 1896, pp. 427-431.
[5] A se vedea lucrarea *Pensieri,* publicată abia In 1898 şi apoi, cunoscută sub numele de *Zibaldone.*

# XV

## FRANCESCO DE SANCTIS

Autonomia artei a avut în schimb în Italia o afirmare sigură în opera critică a lui Francesco de Sanctis, care din 1838 pînă în 1848 a ținut la Neapole o şcoală particulară de literatură, între 1853 şi 1860 a predat la Torino şi Ziirich, după 1870 a fost profesor la Universitatea din Neapole şi şi-a expus teoriile în eseuri critice, în monografii asupra scriitorilor italieni şi în lucrarea devenită clasică *Istoria literaturii italiene.* Crescut la început la şcoala de veche cultură italiană a lui Puoti, dintr-o nevoie speculativă naturală s-a apucat să cerceteze doctrinele gramaticilor şi retoricilor cu intenția de a le sistematiza; dar de la această tentativă a trecut încet, încet la critică şi la depăşirea acestor probleme. El i-a considerat „empirici" pe Fortunio, Alunno, Ac-carisio, Corso; ceva mai buni pe Bembo, Varchi, Castelve-tro, Corso; ceva mai buni pe Bembo, Varchi, Castelvetro, Salviati, prin care s-a introdus în gramatică „metoda" perfecționată ulterior de Buonmattei, Corticelli, Bartoli; şi l-a numit pe Francesco Sânchez, autorul *Minervei,* un „Descartes al gramaticilor". Apoi, admirația lui s-a îndreptat spre scriitorii francezi din secolul al XVIII-lea şi spre gramaticile filozofice ale lui Du Marsais, Beauzee, Con-dillac, Gerard. Pe urmele acestora, şi urmărind idealul lui Leibniz, a conceput o „gramatică logică"; dar i s-a întîm-plat, în acest efort, să-şi dea seama de imposibilitatea de a reduce la principii fixe (logice) diferențele dintre limbi. Şi dacă la teoreticienii francezi i se părea demnă de laudă capacitatea lor de a ajunge din nou la formele simple şi pri-



mitive, de la „iubesc" la „sînt cel care iubesc", ceva îl nemulțumea totuşi; „acea descompunere a lui «iubesc» în «sînt cel care iubesc», care (spunea el) omoară cuvîntul, îi extrage întreaga mişcare care-i vine de la voința în act"[1]. De asemenea, a citit şi a criticat pe autorii de tratate de retorică şi de poetică, de la cei din secolul al XVI-lea cum e Castelvetro şi Torquato Tasso (pe care spre marele scandal al literaților napolitani, a îndrăznit să-l declare „critic mediocru") pînă la Muratori şi Gravina, „mai mult ascuțit la minte decît just", la scriitorii italieni din secolul al XVIII-lea, Bettinelli, AJgarotti, Cesarotti. Regulile reci ale

rațiunii n-au găsit îndurare la el: tinerilor le-a insuflat ideea de a se înfrunta față în față cu operele literare, primind în mod naiv impresiile lor, căci în aceasta se află fundamentul necesar şi unic al judecății[2].
Studiile filozofice, niciodată întrerupte sau cu totul în declin în Italia meridională, şi aflate în acea vreme într-un proces de înviorare, duceau la discuții pline de ardoare asupra teoriilor despre frumos, care pătrundeau de dincolo de Alpi, şi asupra noilor teorii italiene ale lui Gioberti şi ale : altora[3]. Reînvia studierea lui Vico; începeau să se răspîn-dească la Napoli volumele traducerii franceze a *Esteticii* lui Hegel realizată de Benard (primul în 1840, al doilea, în 1843, celelalte în 1848 şi în 1852). Tinerii, doritori de o înnoire intelectuală, se apucau să învețe germana: De Sanctis însuşi avea să traducă în închisoare (unde a fost deținut ca liberal de cîrmuirea Bourbonilor) marea *Logică* a lui Hegel şi *Istoria literaturilor* a lui Rosenkranz. Noua orientare critică se numea „filozofism", fiind contrară vechii orientări gramaticale şi celei romantice vagi, exagerate şi incoerente. De Sanctis s-a apropiat de filozofism, iar ca semn al transfuziei de spirit hegelian survenită în el, se povesteşte că, după ce a citit primele volume ale lui Benard, în intervalul care a urmat pînă la publicarea celorlalte, a intuit şi a expus elevilor săi restul operei[4].

[1] *Frammenti di scuola,* în *Nuovi saggi critici,* pp. 321—328; *La giovinezza di Fr. d. S.* (autobiografie), pp. 62, 101, 163 — 166 (Citatele se dau din operele **lui** De Sanctis, publicate în ediția stereotipă din Napoli, ed. Morano, 12 volume).
'*La giovinezza di F.d.S.,* pp. 260 — 261, 315 — 316.
• *Saggi critici,* p. 534.
[1] DE MEIS, *Comm. d. Fr. d. S* (în voi. *In memoria,* Napoli, 1884, p. 116).



Urme de idealism metafizic şi de hegelianism se găsesc în primele scrieri ale lui şi persistă ici colo în terminologia celor ulterioare. într-o scriere anterioară anului 1848 el considera că salvarea criticii stă în şcoala filozofică, care ia în considerație în operele literare „acea parte absolută... acea idee nesigură, care agită sufletul marilor scriitori, pînă ce nu apare în afară, îmbrăcată în veşminte foarte frumoase, dar totdeauna mai puțin frumoasă decît ea însăşi"[1]. In prefața la dramele lui Schiller (1850) scria: „Ideea nu e gîndire şi nici poezia nu e rațiune cîntată, aşa cum îi place unui poet modern s-o definească: ideea este totodată necesitate şi libertate, rațiune şi pasiune, iar forma ei perfectă în dramă este acțiunea"[2]. In altă parte, el vorbeşte despre moartea credinței şi a poeziei, depăşite ca o consecință a dezvoltării filozofiei: teză (spune el cîțiva ani după aceea) pe care „Hegel, cu gîndirea lui atotputernică, a impus-o generației noastre"[3]. In 1856, De Sanctis încerca să definească umoris-mul ca „formă artistică a cărei semnificație constă în distrugerea limitei cu conştiința acestei distrugeri"[4]. Şi, ca să nu intrăm în alte amănunte, menționăm că distincția pe care De Sanctis a făcut-o totdeauna cu fermitate în întreaga sa operă critică, între *Imaginație şi Fantazie,* aceasta din urmă fiind socotită drept unica şi adevărata însuşire poetică, fără îndoială că i-a fost sugerată de Schelling şi de Hegel *(Einbildungskraft, Phantasie)*; aşa după cum de la aceiaşi filozofi provin expresiile „conținut prozaic", „lume prozaică" pe care le foloseşte uneori.
Dar pentru De Sanctis, estetica hegeliană a fost un aju- ş tor şi o treaptă spre a se ridica mai sus şi a depăşi disputele geiunism»iiu şi conceptele vechilor şcoli italiene. Un spirit proaspăt şi limpede ca al său nu putea să cadă din arbitrarul gramaticilor şi retorilor în cel al metafizicienilor care nu înțeleg bine arta şi o maltratează întrucîtva ca s-o facă să intre în schemele lor. De la Hegel a preluat tot ce era vital şi a dat
**a"Che-**

[1] *Scritti vâri,* ed. Croce, II, pp. 153 — **154.**
[2] *Saggi critici,* p. 18.
» *Ibid.,* pp. 226 — 228; *Scritti vâri,* II, pp. 185 — 187; şi cf. II, p. 70. * *Scritti critici,* ed. Irabriani, p. 91.





interpretări atenuate ale teoriilor lui; dar rămas neîncrezător şi, pînă la umră, s-a revoltat pe față împotriva a tot ceea ce era artificial, formalist şi pedant la Hegel.
Reamintesc unele exemple de asemenea reducții şi atenuări, care reprezintă corectări şi

schimbări substanțiale. „Credința s-a dus, poezia a murit" (scria în 1856 făcînd'u-se, aşa cum am spus, ecoul lui Hegel); sau, mai bine zis (şi aici, el, De Sanctis, continuă corectîndu-l) credința şi poezia sînt nemuritoare: ceea ce s-a das este UE fel particular al lor de a fi. Credința răsare azi din convingere, poezia străluceşte din meditație: nu au murit, ci s-au transformat."[1] El deosebea, e drept, fantazia de imaginație: dar fantazia era pentru el nu însuşirea mistică a apercepției transcendentale, intuiția intelectuală a metafizicienilor germani, ci pur şi simplu facultatea de sinteză şi creație a poetului, opusă imaginației, care colecționează detalii şi materiale şi are întotdeauna un caracter mecanic[2]. Atunci cînd auzea pe unii că prezintă teoriile lui Vico şi Hegel drept o exaltare a conceptului în artă, răspundea: conceptul nu există în artă, nici în natură şi nici în istorie: „poetul operează inconştient, el nu vede conceptul, ci forma, în care acesta este cuprins şi aproape pierdut. Dacă filozoful, pe calea abstractizării, îl poate scoate de acolo şi-l poate contempla în puritatea lui, procesul acesta e tocmai contrariul celui care constituie arta, natura şi istoria." Şi atrăgea atenția că Vico nu trebuie răstălmăcit căci atunci cînd preia concepte şi tipuri exemplare din poemele homerice el face nu operă de critic de artă, ci de istoric al civilizației: Ahile este din punct de vedere artistic Ahile, şi nu forța sau o altă abstracție[3]. Astfel, polemica lui s-a îndreptat la început contra răstălmăcirilor a ceea ce el denumea adevărata gîndire hegeliană şi care în schimb era adesea corectarea pe care, în mod mai mult sau mai puțin inconştient, el însuşi i-o aducea. Şi a putut să se laude în ultimii săi ani că şi în perioada fanatismului napolitan

[1] *Saggi critici,* p. 228; cf. *Scritti vâri,* **II,** p. 70.
[2] *Storia della letteratura,* I, pp. 66 — 67; *Saggi critici,* pp. *vâri,* I, pp. 276-278, 384.
• *La giovinezza d. F. d.* S., pp. 279, 313 — 314, 321—324.
3-99; *Scritti*



pentru Hegel, „în vremea cînd Hegel era stăpîn pe cîmpul de luptă", el îşi formulase „rezervele sale şi nu acceptase apriorismul, triada şi formulele lui"[1]. ' De Sanctis a adoptat o atitudine independentă şi față de alți critici şi esteticieni germani. Metoda lui Wilhelm Schlegel, progresistă pentru timpul în care a apărut, îi părea depăşită: Schlegel (scria el în 1856) se străduieşte „să se ridice deasupra criticii obişnuite care se opreşte de cele mai multe ori la fraze, versuri, elocință, se rătăceşte pe drum şi nu se întîlneşte cu arta: chiar Schlegel se izbeşte cu capul de probabilitate, de decor, de morală: de totul, în afară de artă"[2]. Aruncat de valurile vieții pe pă-mînt german, a avut coleg la Politehnica din Ziirich (cine s-ar fi gîndit!?) pe Teodor Vischer. Ce părere putea el să aibă despre greoiul scolastic hegelian care, ieşind prăfuit şi gîfîind din strădaniile lui sistematice, pe care le cunoaştem prea bine, zîmbea dispreţuitor la adresa poeziei, muzicii şi decăzutei rase italiene? „Eu (zice De Sanctis) mă dusesem acolo cu opiniile mele şi cu încredere în mine şi rîdeam de rîsul lor. Richard Wagner mi se părea un corupător al muzicii şi nimic nu mi se părea mai *inestetic* decît *Estetica* lui Vischer"[3]. Din dorința de a corecta erorile lui Vischer, lui Adolf Wagner, lui Valentin Schmidt şi ale altor critici şi filozofi germani s-au născut cursurile pe care le-a ținut la Ziirich în fața unui public internațional (1858—1859) despre Ariosto şi Petrarca: cei doi poeți ai noştri cel mai rău tratați de acei judecători, fiindcă erau cel mai puțin reductibili la interpretările lor filozofice. I s-a conturat atunci în minte tipul criticului german, pe care l-a opus celuilalt tip al criticului francez, care la rîndul lui avea alte lipsuri. „Francezul nu zăboveşte în teorii, merge direct la subiect: simți în raționamentul lui căldura impresiei şi agerimea observatorului: nu iese niciodată din concret, sesizează calitățile spiritului şi ale operei şi studiază omul pentru a-l înțelege pe scriitor"; dar greşeala lui constă în faptul că substituie considerării artei considerarea psiholo-

[1] *Scritti vâri,* **II,** p. 83: cf. p. 274.
• *Scritti vâri,* I, pp. 228-236. »
• *Saggio sul Petrarca,* ediție **noui Îngrijită de B. Croce, pp. 309 şl urm.**

**Critica esteticii germane**



giei autorului şi a istoriei epocii. „Pentru german, dimpotrivă nu există lucru oricît de obişnuit

pe care, prin forța cu care o mînuie, să nu-l răsucească, să nu te încurce în el: îngrămădeşte tenebre din mijlocul cărora sclipesc, din cîrid în cînd, fulgere foarte vii: există acolo în interior un fond de adevăr care se naşte în mod laborios. în fața unei lucrări de artă ar vrea să apuce şi să fixeze ceea ce este în ea mai fugar, mai impalpabil; şi în vreme ce nimeni ca el nu-ți vorbeşte de viață şi lumea vie, nimeni ca el nu se delectează atîta s-o descompună, s-o dezmembreze, s-o generalizeze; şi astfel, distrus fiind particularul, el poate să-ți arate drept ultim rezultat al acestui proces (ultim în aparență, dar de fapt preconceput şi a priori) o formă pentru toate picioarele, o măsură pentru toate hainele." „în şcoala germană domină metafizica, în cea franceză istoria."[1] Aproximativ în vremea aceea (1858) a scris pentru o revistă piemonteză o critică exhaustivă asupra filozofiei lui Schopenhauer[2], care începea atunci să facă prozeliți printre prietenii şi tovarăşii săi de exil în Elveția: o critică despre care, oricum, filozoful însuşi mărturisea că „acel italian" îl „absorbise *in succum et sanguinem"*[3]. Şi ce pondere da el atîtor arguții scrise de Schopenhauer despre artă? După ce expunea doctrina lui asupra ideilor, se mărginea să semnaleze în treacăt cartea a treia „unde se găseşte o exagerată teorie estetică"[4]. Dar rezistența şi opoziția temperată contra adepților conceptului şi contra romanticilor italieni moralişti şi mistici (i-a criticat pe Manzoni şi pe Mazzini, pe Tommaseo şi pe Cantu)[5] devine o revoltă fățişă într-o scriere asupra criticii lui Petrarca (1868), în care acea falsă direcție este caracterizată şi satirizată în modul cel mai incisiv. „Con-

[1] *Saggi critici,* pp. 331 — 333, 413-414; cf. In legătură cu Klein, *Scritti vâri,* I, pp. 32—34.
*Ibid., Schopenhauer e Leopardi,* pp. 246 — 299.
SCHOPENHAUER, *Briefe,* ed. Grisebach, pp. 405-406: cf. pp. 38l-383, 403-404, 438-439.
[1] Saggi *critici,* p. 269. Face încă atunci o critică In această privință Împreună. cu critica adusă lui Hegel In paginile rămase inedite şi publicate de mine In 1914: *Fram.mem.ti di estetica di F.d.S.* în *Atti d. Ace. Pont.,* voi. XLIV.
' Cf. *Scritti vâri,* I, pp. 39 — 45, şi Lefter, *ital. nel secolo XIX,* lecții, ed. Crace, pp. 24l-243, 427-432.



form acestei şcoli (spune el, şi înțelege şcoala lui Hegel şi Gioberti) realul, viul este artă în măsura în care îşi depăşeşte forma şi îşi dezvăluie conceptul sau ideea. Frumosul este manifestarea Ideii. Arta e idealul, *o anumită idee.* Corpul se subtilizează şi, în fața contemplării artistului, devine o umbră a sufletului, *vălul frumos.* Lumea poetică este populată de fantasme, iar poetul, eternul *reveur,* vede cam ca un om amețit, vede corpurile unduindu-i în față şi transformîndu-şi înfățişarea. Nu numai corpurile se subțiază în forme sau fantasme; dar formele şi fantasmele devin ele însele manifestări libere de orice idee şi orice concept. Teoria idealului a fost împinsă pînă la ultima sa victorie, la dizolvarea fantasmei însăşi, la conceptul ca concept, forma devenind doar un accesoriu." „Aşa s-a în-tîmplat, că vagul, imprecisul, oscilantul, vaporosul, cerescul, aerianul, voalatul, angelicul au ajuns la loc de cinste în formele artei; iar în critică e la modă frumosul, idealul, infinitul, geniul, conceptul, ideea, adevărul, suprainteligi-bilul, şi suprasensibilul, ființa şi existentul şi cîte alte generalități, aruncate în formule barbare aproape similare celor scolastice, din care cu atît de mare trudă ieşiserăm." Toate, lucruri care nu numai că nu redau adevăratul caracter al artei, ci indică contrariul artei: veleitatea şi neputința artistică, care nu ştie să distrugă abstracțiile şi să extragă viața. Dacă frumos şi ideal înseamnă ceea ce respectivii filozofi pretind, „esența artei nu e nici idealul, nici frumosul, ci ceea ce e viu, forma; şi urîtul aparține artei, după cum în natură şi urîtul e viu: în afara domeniului artei se află numai informul şi diformul. Tais din Văile rele ale Infernului e mai vie şi mai poetică decît Beatrice, cînd este pură alegorie şi răspunde unor combinații abstracte. Frumosul? Spuneți-mi, deci, dacă există ceva atît de frumos ca Iago: formă ieşită din cea mai mare profunzime a vieții reale, atît de completă, atît de concretă, atît de finită în toate laturile, în toate gradările ei, una dintre cele mai frumoase creaturi ale lumii poetice." Dacă apoi „disputînd asupra ideii, asupra conceptului, asupra frumosului real moral intelectual, confundînd adevărul filozofic şi moral cu adevărul estetic", numim „urîtă o mare parte a

**Teoria proprie a lui De** Sanc-
**Conceptul formă**



lumii poetice, şi o acceptăm, numai ca elemente de contrast, ca antagonism, ca reliefare a

frumosului, iar pe Mefis-tofel îl acceptăm pentru că îl pune în relief pe Faust, şi pe Iago pentru că îl pune în relief pe Othello", în acest caz îi imităm „pe oamenii simpli, care credeau *in illo tempore,* că astrele există ca să facă lumină pămîntului"[1].

Teoria estetică a lui De Sanctis izvorăşte toată din această critică adusă celei mai înalte manifestări cunoscute de el a esteticii europene. Şi o vedem aşa cum ea este, din contrastul prin care ne este înfăţişată. „Dacă în vestibulul artei (spune el) vreţi să aveţi o statuie, puneţi acolo *Forma* şi la ea priviţi şi pe ea studiaţi-o, de la ea luaţi începutul, înaintea formei există ceea ce exista înaintea creaţiei, haosul. Desigur, haosul este ceva respectabil, iar istoria lui este foarte interesantă: ştiinţa nu şi-a spus ultimul cuvînt asupra acestei lumi anterioare de elemente în agitaţie. Şi arta îşi are lumfta ei anterioară: şi arta îşi are geologia ei, născută abia ieri şi abia schiţată, ştiinţă *sui generis* care nu e critică nici estetică. Estetica apare atunci cînd apare forma, în care acea lume e turnată, topită, uitată şi pierdută. Forma este ea însăşi, după cum individul este el însuşi; şi nu există o teorie atît de distructivă a artei pe cît e continua împuiere a urechilor cu frumosul, manifestarea, veşmîntul, lumina, vălul adevărului sau ideii. Lumea estetică nu e aparenţa ci e substanţă, ba chiar ea este substanţa, ceea ce e viu: criteriile sale, raţiunea ei de a fi nu constă în altceva decît în aceste cuvinte: eu trăiesc."[2] Dar *forma* la De Sanctis nu era nici forma „în sensul pedant în care a fost înţeleasă pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea", adică ceea ce izbeşte la început pe observatorul superficial, cuvintele, frazele, versul, imaginea[3]; nici forma în sensul herbartian, ipostază metafizică a aceleia-„Forma nu e *a priori,* nu e ceva ce stă de la sine şi deosebită de conţinut ca un ornament, un veşmînt sau o aparenţă sau un adaos la el; dimpotrivă, ea e generată de conţinut, care

[1] ***Saggio sul Petrarca,*** **introd., pp. 17 — 29 .** [1] ***Saggio sul Petrarca,*** **pp. 29 şi urm. •** ***Scrilti vâri,*** **I, pp. 276-277, 317.**
**de**



e activ în mintea artistului: cum e conţinutul, aşa e forma."[1] între formă şi conţinut există totodată identitate şi diversitate. In opera de artă se regăseşte conţinutul, altădată haotic, care era în sufletul artistului, „nu aşa cum era,ci cum a devenit, şi mereu el întreg, cu valoarea lui, cu importanţa lui, cu frumosul lui natural, îmbogăţit şi nu jefuit în acea devenire". De aceea, conţinutul e necesar ca să producă forma concretă; dar calitatea abstractă a conţinutului nu o determină pe cea a formei artistice. „Dacă, în mintea artistului conţinutul, frumos, important a rămas inoperant, sau lînced sau alterat, dacă nu a avut suficientă energie generatoare şi se dovedeşte slab sau fals sau viciat în formă, la ce bun să-i aduci laude? In acest caz, conţinutul poate fi important în sine; dar, ca literatură sau ca artă, el nu are valoare. Şi, dimpotrivă, conţinutul poate fi imoral, sau absurd, sau fals, sau uşuratic; dar, dacă într-un anumit timp şi în anumite împrejurări a acţionat puternic în mintea artistului şi a devenit o formă, atunci acel conţinut e nemuritor. Zeii lui Homer sînt morţi: *Iliada* a rămas. Italia şi orice amintire a guelfilor şi ghibellinilor pot muri, dar *Divina Comedie* va rămîne. Conţinutul e supus tuturor încercărilor istoriei: se naşte şi moare: forma e nemuritoare."[2] El ţinea ferm la independenţa artei fără de care nici o estetică nu e posibilă; dar formula *artă pentru artă* i se părea exagerată în măsura în care aceasta ar putea însemna separarea artistului de viaţă, mutilarea conţinutului, reducerea artei la pură abilitate.[3]

Pentru De Sanctis, conceptul de formă era identic cu cel de fantezie, de forţă expresivă sau reprezentativă, de viziune artistică. Acest lucru trebuie să-l spună cel care vrea să stabilească exact tendinţa gîndirii lui. Dar De Sanctis însuşi n-a reuşit niciodată să-şi dezvolte cu rigoare ştiinţifică propria teorie; ideile estetice au rămas la el ca o schiţă a unui sistem, niciodată bine legat şi demonstrat. Alături de nevoia speculativă erau extrem de puternice în



[1] *Nuovi saggi critici,* pp. 239 — 240.
[1] JVuom *saggi critici, loc. cit.*
• *I bid., şi ct. Saggio sul Petrarca,* p. **182;** cît şi *Scritti vâri, **I,*** **p. 209 —212, 226.**



sufletul lui alte nevoi: aceea de a înţelege concretul, de a gusta arta şi de a reface istoria efectivă a acesteia, de a se cufunda în viaţa practică şi politică, din care pricină a fost rînd pe

rînd educator, conspirator, ziarist, om de stat. „Mintea mea trage spre concret", obişnuia să repete. Filozofa atît cît îi era necesar pentru a se orienta în problemele artei, istoriei şi vieţii; şi după ce reuşea să obţină de la ea lumina necesară intelectului, după ce găsea punctul de orientare şi-şi recăpăta încrederea în acţiunea lui, se cufunda din nou imediat în particular şi în determinat. Lao putere foarte mare de a surprinde adevărul în principiile cele mai înalte şi generale adăuga o repulsie tot atît de mare faţă de domeniul palid al ideilor, în care se învîrte ca un ascet filozoful. Ca istoric şi critic literar nu are, aşadar, egal. Cine l-a comparat cu Lessing, cu Macaulay, cu Sainte-Beuve sau cu Taine, a vrut să facă o paralelă retorică, „îmi vorbiţi (scria Gustave Flaubert către George Sand) de critică, în ultima dumneavoastră scrisoare, spunîndu-mi că ea va dispare peste puţin timp. Eu cred că, dimpotrivă, critica abia răsare la orizont. Se face azi tocmai contrariul a ceea ce făcea critica altădată, dar nimic altceva. Pe vremea lui Laharpe, criticul era gramatic: în vremea lui Sainte-Beuve şi Taine este istoric[1]. Cînd oare va fi artist, nimic altceva decît artist, dar cu adevărat *artist?* Cunoaşteţi vreo critică care să se intereseze de opera în sine într-un mod intens? Se analizează cu multă fineţe mediul istoric în care a apărut opera şi cauzele care au produs-o; dar, oare, cine analizează poetica *inconştientă?* De unde rezultă ea? Dar compoziţia, stilul şi punctul de vedere al autorului? Toate acestea nu sînt analizate niciodată. Pentru o astfel de critică ar trebui multă imaginaţie şi multă bunătate, vreau să spun o capacitate de entuziasm mereu prompt; şi apoi gust, calitate atît de rară chiar la cei mai buni, încît nici nu se mai vorbeşte de ea."[2] Singurul critic (dintre aceia care au încercat să interpreteze mari scriitori şi întregi perioade literare) care corespunde în mod demn acestui ideal visat de Flaubert, este De Sanctis. Nici o altă literatură nu po-

[1] V. mai sus p. 421 aprecierile lui De Sanctis asupra criticii franceze.

[1] *Lettres ă George Sand,* Paris, 1884 (scrisoarea dia 2 februarie 1869), p. **81.**



sedă pentru operele ei o oglindă cu o putere de reflectare atît de perfectă, cum este cea pe care o posedă Italia pentru dezvoltarea ei literară în *Istoria literaturii italiene* şi în celelalte lucrări critice ale lui Francesco de Sanctis.

Dar filozoful artei, esteticianul, nu e egal în el cu criticul şi cu istoricul literar. Unul se află faţă de celălalt în acelaşi raport ca lucrul accesoriu faţă de cel principal. Observaţiile estetice, răspîndite aforistic şi din întîmplare în monografiile şi în eseurile sale sînt luminate cînd din-tr-o latură, cînd d'intr-alta, după împrejurări, şi expuse într-o terminologie puţin constantă şi adesea metaforică; ceea ce uneori a făcut să se creadă că e vorba de contradicţii şi incertitudini, care în realitate nu existau în fondul gîndirii lui, astfel încît, de îndată ce se dă atenţie cazurilor particulare pe care el le avea în faţă, dispare chiar şi aparenţa lor. Dar *forma, formele, conţinutul,viul, frumosul, frumosul natural, uritul, imaginaţia, sentimentul, fantazia, realul, idealul* şi toţi ceilalţi termeni pe care îi foloseşte cu diferite sensuri cer o ştiinţă pe care să se bazeze şi din care să derive. Cine se apleacă să mediteze asupra acelor cuvinte, vede multiplicîndu-se din toate părţile îndoielile şi problemele; observă goluri şi lacune peste tot. Comparat cu puţinii esteticieni filozofi, De Sanctis apare defectuos în analiză, în ordine, în sistem; imprecis în definiţii. Totuşi, acest defect este compensat din belşug de contactul continuu în care el îl ţine pe cititor cu operele de artă reale şi concrete, şi de sentimentul de adevăr care nu-l părăseşte niciodată. El păstrează apoi şi farmecul acelor scriitori care, în afară de ceea ce ei ne dau, ne indică şi ne fac să întrevedem noi bogăţii de dobîndit. Gîndire vie, care se adresează unor oameni vii, dispuşi s-o elaboreze şi s-o continue.

**De Sanctis lozof fi-**

# XVI
## ESTETICA EPIGONILOR

e?totîeH[esee]her* Atunci cînd în Germania s-a înălţat strigătul: „destul cu fcartiene metafizica!" şi a început reacţia furioasă contra acelui gen

de noapte a Valpurgiei la care ultimii hegelieni reduseseră viața gîndirii, elevii lui Herbart au intervenit şi cu un aer insinuant au părut că întreabă: — Despre ce e vorba? Revoltă contra idealismului şi metafizicii? Dar este exact ceea ce Herbart voia şi s-a apucat să facă singur, acum o jumătate de secol! Acum sîntem noi aici, moştenitori legitimi ai lui, şi ne oferim să fim aliații voştri. O înțelegere între noi va fi uşoară. Metafizica noastră este de acord cu teoria ato-mistă, psihologia noastră cu mecanicismul, etica şi estetica noastră cu hedonismul. — Este foarte probabil că Herbart (dacă n-ar fi murit în 1841) ar fi respins disprețuitor pe aceşti elevi ai săi, care cochetau cu popularitatea, nu puneau mare preț pe metafizică şi interpretau naturalist *realurile* lui, *reprezentările* lui, *ideile* lui, toate născocirile lui cele mai înalte.
In această perioadă de succes a şcolii herbartiene, estetica herbartiană a încercat să se consolideze şi să dobîn-dească o oarecare rotunjime şi înflorire, astfel încît să nu pară prea umilă alături de marile „corpuri de ştiință", aduse pe lume de idealişti. Dascăl şi părinte i-a fost Robert Zimmermann, profesor de filozofie la Universitatea din Praga şi apoi din Viena, care, după ce s-a trudit mulți ani şi a scris ca introducere o amplă istorie a esteticii (1858), a

dat la iveală, în sfîrşit, (1865) propria sa *Estetică generală ca ştiință a formei*[1].
Această estetică formalistă, născută sub proaste auspicii, este un curios exemplu de servilă fidelitate extrinsecă şi de infidelitate intrinsecă. Pornind de la unitatea, sau mai bine zis de la subordonarea eticii şi a esteticii față de o estetică generală, şi definind-o pe aceasta din urmă drept „ştiința care tratează despre *modurile* prin care un conținut oarecare poate dobîndi dreptul de a stîrni aprobare sau dezaprobare" (de aceea, diferită şi de metafizică, ştiință a realului, şi de logică, ştiință a gîndirii corecte) Zimmermann situa acele moduri în *formă,* adică în *raportul* reciproc al elementelor. Într-adevăr, un simplu punct matematic în spațiu, o simplă impresie a auzului şi a văzului, un simplu ton nu sînt plăcute sau neplăcute: muzica demonstrează că judecata asupra frumosului şi urîtului se aplică întotdeauna asupra unui raport între cel puțin două tonuri. Aceste raporturi, adică formele generale plăcute, nu pot să fie obținute în mod empiric prin inducție, ci trebuie obținute prin deducție. Prin metoda deductivă se stabileşte că elementele unei imagini, care sînt la rîndul lor reprezentări, sînt raportate fie în funcție de *forța* lor (cantitate), fie în funcție de *natura* (respectiv de calitatea) lor; de unde rezultă două grupuri: forme estetice de *cantitate,* forme estetice de *calitate.* Conform primelor, place ceea ce e *puternic* (mare) alături de ceea ce e*slab* (mic), în vreme ce acesta alături de celălalt displace; conform celorlalte, place ceea ce este în primul rînd identic prin *calitate* (armonios) şi displace ceea ce este în primul rînd *diferit* (nearmonios). Prevalenta identității nu poate fi totuşi împinsă atît de departe încît să ajungă la o identificare completă; în acest caz ar înceta armonia însăşi. Din forma armonioasă se deduce plăcerea *caracteristicului* sau a *expresiei;* fiindcă, oare ce altceva este caracteristicul decît raportul de prevalentă identitate între lucru şi modelul lucrului? Dar dacă asemănarea prevalentă în distincție dă naştere la *acord (Einklang),* pe de altă parte, forma nearmonioasă calitativă este ca atare neplă-
l*Allgemeine Aesthetik als Form-Wissenschaft,* Viena, 1865; cf. *Meyers Kon-i-ersations-Lexihon* (ed. a IV-a) art. *Aesthetik* scris de Zimmermann.



cută şi face necesară o soluție. (E uşor de observat că Zim-mermann, după cum face să intre dintr-o mişcare *caracteristicul* printre *raporturile formale pure,* alterînd în acest fel în mod profund gîndirea originară a lui Herbart, tot aşa, cu o a doua mişcare, introduce aici în *frumusețea pură variațiile sau modificările frumosului,* ajungînd să se folosească de atît de disprețuita dialectică hegeliană). Dacă soluția se produce prin artificiala substituire a unui alt lucru înlocui imaginii neplăcute, se suprimă cu siguranță cauza neplăcerii şi se stabileşte

*trăirea liniştită* (nu acordul: *Eintracht, nicht Einklang),* dar se obţine simpla formă a corectitudinii: trebuie deci depăşită şi aceasta prin intermediul imaginaţiei adevărate, în scopul de a obţine forma *compensării (Ausgleichung)* şi, cînd imaginea adevărată este şi plăcută în sine, forma finală a *compensării definitive (abschliessen-der Ausgleich),* cu care se epuizează seria formelor posibile. Şi ce este oare, în concluzie, Frumosul? Este îmbinarea tuturor acestor forme: un model *(Vorbild)* care să aibă măreţie, plenitudine, ordine, acord, corectitudine, compensare definitivă şi care să ne apară într-o copie *(Nachbild)* în forma *caracteristicului.*
Lăsînd la o parte legătura artificială pe care Zimmer-mann o stabileşte între sublim, comic, tragic, ironic, umoristic şi formele estetice, se cuvine să notăm (spre a ne da seama în care dintre cele şapte ceruri am fost transportaţi) că aceste *forme estetice generale* privesc atît *arta* cît şi *natura* şi *moralitatea,* ale căror domenii particulare se diferenţiază numai datorită aplicării formelor estetice generale la conţinuturi particulare. Aplicînd aceste forme la natură, avem natura frumoasă, *cosmosul:* aplicîndu-le la reprezentare a-vem *spiritul frumos (Schongeist)* sau fantazia; aplicîndu-le la sentiment, *sufletul frumos (Schone Seele)* sau gustul; a-plicîndu-le la voinţă, *caracterul* sau *virtutea.* Pe de o parte, deci, frumuseţea naturală, pe de alta, cea omenească; iar în aceasta, pe de o parte frumuseţea reprezentării, adică opera estetică în sensul strict (arta) pe de altă parte, frumuseţea voinţei sau moralitatea, şi între cele două frumuseţi, în sfirşit, gustul, comun eticii şi esteticii. Estetica în sensul strict, teoria reprezentării frumoase, determină frumuseţea

reprezentărilor, care se împarte în cele trei clase ale frumuseţii: frumuseţea conexiunii spaţiale şi temporale (artele plastice), frumuseţea reprezentării senzitive (muzica) şi frumuseţea gîndurilor (poezia). Cu această împărţire tripartită a frumosului în plastic, muzical şi poetic se termină *Estetica teoretică,* singura parte din doctrina sa pe care Zim-mermann a dezvoltat-o.
Lui Vischer, cel mai însemnat reprezentatnt al esteticii hegeliene, împotriva căruia era îndreptată opera lui Zim-mermann, i-a fost uşor să se apere şi la rîndul lui să-l atace pe adversar. Şi a ştiut să stîrnească rîsul pe socoteala lui Zimmermann, de exemplu, în legătură cu semnificaţia pe care o dădea simbolului, definit de el ca obiect „în jurul căruia aderă formele frumoase". Un pictor pictează o vulpe, pur şi simplu pentru a picta un fragment din natura animală. Nicidecum: aceasta e un „simbol", fiindcă pictorul „foloseşte linii şi culori ca să exprime altceva decît linii şi culori". „Dumneata crezi că eu sînt o vulpe (zice animalul pictat), dar fii atent, căci greşeşti: eu nu sînt de fapt decît un cuier: în mine pictorul a vrut să etaleze tot felul de gradaţii de gri, alb, galben şi roşu." De asemenea a zeflemisit entuziasmul manifestat de Zimmermann faţă de însuşirea estetică a simţului tactil. „Păcat (scrisese acesta), că nu e uşor să încerci o plăcere atît de mare: să pipăi spinarea lui Hercule în repaos, membrele sinuoase ale lui Venus din Milo sau ale Faunului lui Barberini, ar trebui să ofere mîinii o voluptate comparabilă doar cu bucuria resimţită de ureche cînd urmăreşte puternicele fugi ale lui Bacii sau suavele melodii ale lui Mozart." Nu pe nedrept Vischer a definit estetica formalistă, o îmbinare barocă de *misticism* şi de *matematică.*[1]
De opera lui Zimmermann se poate spune că nimeni n-a fost mulţumit (decît poate autorul însuşi). Chiar şi Lotze, care nu era adversar al lui Herbart, l-a criticat grav, în a sa *Istorie a esteticii în Germania* (1868) şi în alte scrieri. Dar Lotze n-a ştiut că contrapună formalismului estetic altceva decît o variantă a vechiului idealism. „Oare cine ne va
*KHlische Gange,* VI, Stutlgart, 1873, pp. 6, 21, 32.
**Vischer con -tra lui Zimmermann**
**Herm. Lotze**
. LUJ

**Tentative de conciliere între** estetica **formei şi estetica conţinutului**

convinge în mod serios (scria el, ridicîndu-se contra formaliştilor) că dezarmonia spiritului, exprimată într-o corespunzătoare dezarmonie a aparenţei externe, are aceeaşi valoare cu apariţia armonioasă a unui conţinut armonios, numai fiindcă, în ambele cazuri, raportul formal al acordului este respectat? Oare cine ne va convinge căforma omenească place numai prin raporturile sale formale stereometrice, fără referire la viaţa spirituală care se mişcă în interior? Cele trei regnuri ale legilor, faptelor şi valorilor apar totdeauna separate în realitatea empirică; şi cu toate că ele au o unitate în Binele Suprem, în Binele în sine, în Dragostea vie pentru Dumnezeul personal, în Necesitatea de a fi baza Existenţei, raţiunea noastră nu poate atinge şi cunoaşte această unitate. Numai Frumuseţea ne-o revelează; ea este în strînsă legătură cu Binele şi cu Sacrul şi reproduce ritmul divinei ordini şi al guvernării morale a universului. Faptul estetic nu e intuiţie şi nici concept, ci ideeacare oferă esenţialul unui obiect în forma scopului raportat la scopul final. Arta, ca şi frumuseţea, trebuie să cuprindă lumea valorilor în lumea formelor[1]." — Lupta dintre estetica *conţinutului* şi cea a *formei* ai cărei protagonişti au fost Zim-mermann, Vischer şi Lotze, a atins punctul maxim între anii 1860 şi 1870.
Cu toate acestea nu puţini erau cei care înclinau spre conciliere. Dar nu spre o adevărată conciliere, întrezărită cel puţin de un tînăr doctor Johann Schmidt, care, cu tot respectul faţă de Zimmermann şi Lotze, în teza lui de doctorat (1875) a observat că i se părea că ambii greşeau fiindcă confundau diferitele sensuri ale cuvîntului „frumuseţe" şi fiindcă vorbeau de o absurditate ca frumosul sau urîtul a ceea ce e dat în mod natural, a ceea ce este în afara spiritului, la care Lotze, urmîndu-l pe Hegel, adăuga o altă absurditate şi anume un concept intuit sau o intuiţie con-ceptualizată şi, în sfîrşit, nici unul dintre ei nu observa că problema estetică se îndreaptă nu asupra frumuseţii sau urî-

[1] *Geschichte d. Aesth. i. Deutschl., passim,* mai ales pp. 27, 97, 100, 125, 147, 234, 265, 286, 293, 487: *Grundzuge der Aesth.* (postum, Leipzig, 1884), §§ 8 — 13; şi cele două scrieri din tinereţe: *Ueb. d. Begriff d. Schonheit,* GOttingen, 1845, si *Ueb. d. Bedingungen d. Kunstschonheit,* GOttingen, 1847.

teniei, nu asupra *conţinutului abstract* sau al formei înţelese ca un ansamblu de *raporturi matematice,* ci asupra conţinutului reprezentării. Este vorba desigur de *formă,* dar de „formă concretă, plină de conţinut"[1]. Cuvîntul lui Schmidt n-a fost bine primit: e uşor (i s-a răspuns) să identifici frumuseţea cu perfecţiunea artistică, dar problema constă în a Vedea dacă, în afara acelei perfecţiuni, nu există o altă frumuseţe dependentă de un principiu cosmic suprem sau metafizic: altfel se comite o elementară greşeală de logică[2]. S-a preferat deci să se caute concilierea în altceva, adică în a găti o mîncărică în care, după gusturi, să intre ceva mai mult formalism sau ceva mai mult conţinutism, de obicei prevalînd cel din urmă.
Moderaţi şi conciliatori erau şi printre herbartieni; la apariţia formalismului rigid al lui Zimmermann, Nahlow-sky a protestat imediat că nu fusese în intenţiile maestrului să excludă din estetică conţinutul[3], dar cei mai ingenioşi reprezentanţi ai şcolii, ca Volkmann şi Lazarus[4], au ales o cale de mijloc — In tabăra cealaltă, Carriere[5], dar mai mult încă Vischer însuşi (într-o autocritică pe care a scris-o în legătură cu vechea sa *Estetică)* începeau să rezerve o parte tot mai însemnată examinării formelor; astfel încît la Vischer frumosul a devenit „viaţa care apare armonios" şi, care, cînd apare în spaţiu, se numeşte „formă", iar formă trebuie să aibă în orice caz, adică, circumscriere *(Begrenzung),* în spaţiu şi în timp, măsură, regularitate, simetrie, proporţie, proprietate (caracterele acestea constituie momentele sale cantitative) şi armonie (momentul calitativ), care include în sine varietatea şi contrastul, iar mai presus de toate este important caracterul[6].

[1] *Leibniz u. Baumgarten,* Halle, 1875, pp. 76 — 102.
» *G.* NEUDECKER, *Studienz. Gesch. d. deutschen Aesth. s. Kant,* pp. 54-55
• Polemica din *Zeitschr. f. exakte Philos.* (organ al herbartienilor) anii 1826 — 1863, II, pp. 309 şi urm.; III, pp. 384 şi urm.; IV, pp. 26 şi urm., 199 şi urm: 300 şi urm.
[4] VOLKMANN, *Lehrbuch der Psychologie,* ed. a III-a, Cothen, 1884 — 1885, LAZARUS, *Das Leben der Seele,* 1856 — 1858.
[5] MORITZ CARRIBRE, *Aesthetik,* 1859 (ed. a III-a, Leipzig, 1885).
• *Kritische Gange,* V, Stuttgart, 1866, p. 59.

K. KOstiin O estetică conciliatoare preponderent formalistă a în-
cercat K. Kostlin[1], profesor la Tiibingen şi colaborator, pentru partea de teorie muzicală, la opera lui Vischer. Kostlin resimțise influența lui Schleiermacher, a lui Hegel, Vischer şi Herbart, dar nu pare, la drept vorbind, să fi înțeles exact pe vreunul dintre predecesorii săi. Obiectul estetic prezenta, după părerea lui, trei exigențe: *plenitudine şi varietate a imaginației (anregende Gestaltenfulle) conținut interesant* şi formă *frumoasă;* sub prima se recunoaşte cu greutate „inspirația *(Begeisterung)* lui Schleiermacher, interpretată de nenumărate ori şi în moduri foarte stranii. Kostlin definea drept conținut interesant ceea ce îl priveşte pe om, ceea ce cunoaşte şi ceea ce nu cunoaşte, ceea ce el iubeşte şi ceea ce urăşte (şi de aceea e vorba mereu de ceva ce se referă la individ şi la condițiile în care el se află) şi afirma că interesul pentru conținut se *adaugă* la valoarea formei adică concepea conținutul ca acea a *doua valoare* despre care l-am auzit vorbind pe Herbart, de acord cu care considera apoi forma ca fiind absolută, definindu-i caracterul general prin aceea că este uşor *intuibilâ (anschau-lich)* şi că trebuie să aibă puterea de a satisface, a place, a atrage, şi în sfîrşit, de a fi frumoasă. Caracterele particulare erau, pentru Kostlin, în funcție de cantitate, cele ale *circumscrierii, unitarului ('Einheitlichkeit)*, *mărimii* extensive şi intensive şi *echilibrului (Gleichmass),* iar în funcție de calitate, cele ale *determinării (Bestimmtheit),* unității *(Einheit), importanței (Bedeutung)* extensive şi intensive şi *armoniei.* Dar Kostlin cînd se apuca serios să-şi verifice empiric categoriile, se încurca şi făcea confuzii. Place ceea ce e mare; dar place şi ceea ce e mic; place unitatea, dar place şi varietatea; place ceea ce este regulat, dar place şi ceea ce este neregulat: — şovăieli şi contradicții, de care-şi dădea bine seama şi nu se străduia să le înlăture, şi care ar fi trebuit să-l ducă spre concluzia că abstracta „formă frumoasă", din care cu atîta trudă culesese calități şi cantități, era o larvă fără corp, fiindcă place esteticeşte numai ceea ce îndeplineşte o funcție expresivă. Dar Kostlin, după

[1] *Aesthetih,* Tubingen, 1869.

ce a ilustrat cele trei exigențe ale obiectului estetic, şi-a cheltuit toată energia construind după modelul lui Vischer *domeniul imaginației intuitive,* adică al frumosului naturii anorganice şi organice, al vieții civile, al moralității, al religiei, ştiinței, jocurilor, conversațiilor, serbărilor şi banchetelor şi, în fine, al istoriei, parcurgînd şi judecind esteticeşte cele trei perioade: patriarhală, eroică şi istorică. Schasler (şi el, ca Zimmermann, autor al unei vaste istorii a esteticii) a oferit în schimb o apropiere de formalism, pornind de la idealismul absolut sau de la realism-idealism, cum îl numea el. Dar începea prin a defini estetica „ştiință a frumosului şi a artei" (o ştiință deci care incorect ar fi ştiință a două lucruri) şi pretindea să-şi justifice definiția antimetodică spunînd că nici frumosul nu există numai în artă, nici acesta nu are de a face numai cu frumosul. Sfera esteticii ar fi cea a *intuiției (Anschauung)* în care cunoaşterea are caracter practic iar voința are caracter teoretic: sferă a unității indivizibile şi aabsolutei concilieri între spiritul teoretic şi practic, în care într-un anumit sens s-ar desfăşura cea mai înaltă activitate umană. Frumosul ar fi idealul, dar idealul concret; şi de aceea nu ar exista ideal al figurii omeneşti care să nu fie de un anumit sex, nici ideal al mamiferului în general, ci numai al cutărei sau cutărei specii, cum e al calului sau al cîinelui, ba chiar numai al unor anumite specii de cai şi de cîini. Astfel, Schasler, coborînd de la genurile mai abstracte la cele mai puțin abstracte, se străduia zadarnic să atingă concretul, care-i scăpa. în artă s-ar trece de la *tipic,* care este frumosul natural, la *caracteristic,* care este tipicul sentimentului omenesc; de unde posibilitatea de a stabili idealul unei bătrîne, al unui cerşetor, al unui tîlhar. Iar caracteristicul artei ar avea mai multă legătură cu urîtul decît cu frumosul natural. în legătură cu aceasta (trecînd peste rest, care se desfăşoară după schema obişnuită) este important să notăm că lui Schasler îi revine meritul dea fi pus celmaimult în relief una dintre cele două versiuni ale legendei Frumosului Pur, şi anume pe cea care făcea ca „modificările Frumosului" să se nască din acțiunea Urîtului[1]. „Oricît ar putea să ne tulbure un astfel de gînd

[1] V. mai sus p. 406 — 407.



(scria el), nu trebuie să uităm că, fără lumea urîțeniei, n-ar exista cea a frumuseții, deoarece numai Untul este cel care, ațîțînd Frumosul gol şi abstract, îl împinge să intre în luptă cu el şi să producă în acest fel frumusețea concretă"[1]. Şi a reuşit să-l convertească pe bătrînul Vischer cel mai de seamă reprezentant al celeilalte versiuni. „Eu (a mărturisit Vischer) am construit la început după stilul hegelian o modă veche, şi făceam să apară în esența Frumosului o nelinişte, o framîntare, o luptă:

Ideea prevalează, ea imprimă imaginii impulsul către nelimitat, ea generează Sublimul: imaginea, ofensată în limitarea ei, declară război Ideii, dă naştere Comicului; şi cu asta lupta era sfîrşită: Frumosul se întorcea în sine din contrastul momentelor sale şi cu asta se termina. „Dar acum (continua el) trebuie să dau dreptate lui Schasler şi predecesorilor săi Weisse şi Ruge: aici Urîtul are un rol; acesta este principiul mişcării, fermentul diferenţierii: fără un astfel de ferment nu se ajunge la formele speciale ale Frumosului, între care nu există nici una care să nu presupună Urîtul."[2] manii[0]" [Hart]" Strîns legată de cea a lui Schasler este estetica lui Eduard
von Hartmann (1890), precedată de o istorie a esteticii germane de la Kant încoace[3], care, printr-un minuţios examen critic-polemic, susţine definiţia frumosului ca „apariţie a Ideii" *(das Scheinen der dee).* In măsura în care insista asupra a ceea ce apare, asupra aparenţei *(Schein),* ca fiind caracter necesar al frumosului, Hartmann credea că este în drept să numească estetica pe care o construise „Estetica idealismului concret, şi să se declare de acord cu Hegel, Trahndorff, Schleiermacher, Deutinger, Oersted, Vischer, Zeising, Carriere, Schasler contra idealismului ab-. stract al lui Schelling, Solger, Schopenhauer, Krause, Weisse şi Lotze, care, făcînd să constea frumosul în ideea suprasensibilă, nesocoteau elementul sensibil sau îi acordau o importanţă secundară[4]. în măsura în care insista asupra ideii

[1] *Aesthetik,* Leipzig, 1886,1, pp. l-l6, 19-24, 70; II, p. 52; cf: *Kritische Geschichte der Aesthetik,* pp. 795, 963, 1028, 1036 — 1038. 1041 — 1044, *'Kritische Gange,* V, pp. 112—115.
*' Die deutsche Aesth. s. Kant,* 1886 (partea I din *Aesthet.).*
*' Philosophie des Sch6nen* (partea a 2-a din *Aesth.),* Leipzig, 1890, pp. 463 — 464: cf.: *Deutsche Aesth.* s. *K.,* pp. 357 — 362.



ca fiind celălalt element indispensabil şi determinant, Hertmann se declara în opoziţie cu formalismul herbartian. Frumuseţea e adevăr, dar nu adevăr istoric, nici ştiinţific şi de reflectare, ci adevăr metafizic sau idealist, adevărul însuşi al Filozofiei: „în ciuda faptului că frumuseţea cu adevărul ei realist este opusă oricărei ştiinţe, ea se înrudeşte cu filozofia şi cu adevărul metafizic"; „Frumosul, cu influenţa lui specială, rămîne profetul adevărului idealist într-o epocă fără credinţă, care urăşte Metafizica şi nu recunoaşte drept valoare ceea ce nu e adevăr realist." Adevărului estetic, care face nemijlocit un salt de la apariţia subiectivă la esenţa ideală, îi lipseşte controlul şi metoda, pe care adevărul filozofic le posedă; dar, în compensaţie, îi revine fascinanta forţă de persuasiune, proprie intuiţiei sensibile şi de nerealizat în medierea graduală şi reflectată. De altfel, Filozofia, cu cît se ridică mai sus, cu atît mai puţin are nevoie de trecerea treptată prin lumea simţurilor sau a ştiinţei, şi de aceea, în înaintarea ei, ea face să dispară distanţa care o separă de Artă. Aceasta e destul de deşteaptă să întreprindă călătoria spre lumea ideală exact aşa cum ne învaţă ghidurile turistice Baedeker, *sans trop se charger:* „fără să se împovăreze cu o greutate care le înmoaie aripile, cu lucruri în sine şi pentru sine neesenţiale şi indiferente"[1]. în Frumos e imanent logicul, ideea microcosmică, inconştientul: prin intermediul inconştientului operează în el intuiţia intelectuală[2], şi, prin faptul că îşi înfige rădăcinile în inconştient, este Mister[3].
De caracterul excitant sau stimulativ al Urîtului, de Jţ care a făcut destul uz Schasler, s-a folosit şi mai pe larg cărîîor Hartmann. Cea din urmă treaptă a Frumosului, ba chiar limita inferioară a faptului estetic, *esteplâcutul sensibil,* care e un frumos formal inconştient; iar adevărata lui treaptă primă este frumosul formal de prim-ordin sau *plăcutul matematic* (unitate, varietate, simetrie, proporţionalitate, secţi-tmea de aur etc), a doua treaptă sau frumosul formal de al doilea ordin *este plăcutul dinamic;* a treia sau frumosul formal de ordinul al treilea este *teleologicul pasiv,* cum e cel al unel-

[1] *PUI. ă. Sch.,* pp. 434-437. [1] *Ibid.,* pp. 115-116.
» *Ibid.,* pp. v197-198.



telor şi al maşinilor. Şi aici trebuie observat în treacăt că între maşini şi unelte, şi comparîndu-l cu vasele, cănile şi cupele, Hartmann punea limbajul: lucru mort, după spusele lui, care numai în momentul în care se vorbeşte capătă aparenţă de viaţă *(Scheinleben)[1];* iată ce îndrăznea să tipărească filozoful inconştientului, în patria lui Hum-boldt şi în timp ce trăia

încă un Steinthal ! Urmează, ca frumos fqrmal de al patrulea ordin, *teleologicul activ* sau *viu,* iar ca cel de al cincilea ordin, *conformul cu specia (der Gat-tungsmăssige);* şi ultimul, deasupra tuturor, fiindcă ideea individuală este superioară celei specifice, frumosul concret sau *microcosmicul individual,* care nu mai este formal, ci de *conţinut.* De la treptele inferioare se trece la cele superioare după cum e firesc, prin intermediul Urîtului; şi nimeni altul, poate, nu a catalogat cu atîta amănunţime serviciile pe care urîtul le-ar aduce Frumosului, aşa cum a făcut Hartmann. Prin urît, adică prin distrugerea egalităţii frumosului, se naşte simetria; cu un urît faţă de cerc, se naşte elipsa; frumosul unei cascade care se sparge pe lespezi se dobîndeşte printr-un urît matematic, adică distrugînd frumuseţea unei căderi în parabolă; frumosul expresiei spirituale se dobîndeşte prin introducerea unui urit în raport cu frumuseţea corporală. Frumuseţea treptei superioare se bazează pe urîţenia celei inferioare. Iar cînd se ajunge la treapta cea mai înaltă, la frumosul individual care nu mai are altă treaptă deasupra sa, elementul de urît îşi continuă opera sa de zgîndărire binefăcătoare. Chiar şi acestei faze ulterioare îi cunoaştem rezultatul, faimoasele modificări ale Frumosului; dar şi în această direcţie, nimeni nu e mai abundent, şi mai minuţios decît Hartmann. într-adevăr, alături de frumosul simplu sau pur, el admite unele modificări fără conflict, cum sînt cele de sublim şi graţios; dar modificările mai importante ar avea loc numai datorită conflictului. Şi ar exista patru cazuri, fiindcă soluţia este sau *imanentă* sau *logică* sau *transcendentă* sau *combinată;* imanentă în *idilic,* în *melancolic, trist, vesel, mişcător, elegiac;* logică, în *comic* cu toate variantele lui; transcendentă în

[1] *Phil. d. Sch.,* pp. 150-l52.



tragic; şi combinată în umoristic, în *tragicomic* şi în celelalte variante ale acestuia. Cînd nici una dintre aceste soluţii nu e posibilă, avem *urîtul;* iar cînd un urît de *conţinut* se exprimă printr-un urît *formal,* avem maximum de urîţenie, adevăratul diavol estetic.

Hartmann este ultimul reprezentant de seamă al vechii şcoli estetice germane; dar şi el inspiră teamă prin imensitatea operei sale, la fel ca mulţi alţii din această şcoală, pentru care se pare că era un ritual să nu scrie despre artă decît volume de mii de pagini. Dar cine nu are teamă de giganţi şi se apleacă asupra acestui gen de estetică, găseşte un Morgante mare şi cumsecade, plin de cele mai comune prejudecăţi şi astfel alcătuit încît în ciuda forţei sale aparente, pîn'ă şi un răcuşor e în stare să-l ucidă. In celelalte ţări, estetica metafizică a avut susţinători mediocri. In Franţa, celebrul concurs al Academiei de ştiinţe morale şi politice din 1857 a prezentat lumii, încununată culauri, *Ştiinţa Frumosului* a lui Leveque[1], de care nimeni nu mai vorbeşte azi decît pentru a aminti că autorul (care se considera drept discipol al lui Platon) recunoştea Frumosului *opt* caractere, desprinzîndu-le din examinarea unui crin. Cele opt caractere erau: măreţia deplină a formelor, unitatea, varietatea, armonia, proporţia, vioiciunea normală a culorii, graţia şi ţinuta potrivită; reductibile, pînă la urmă, la numai două: măreţia şi ordinea. Şi pentru a oferi o dovadă a universalităţii'teoriei sale, Leveque o aplica la trei lucruri frumoase: unui copil care glumeşte cu mama sa, uneisimfonii de Beethoven şi vieţii unui filozof (Socrate). Într-adevăr (a spus un coleg al lui întru spiritualism, care, discutînd pe un ton plin de respect această doctrină, nu a reuşit să se abţină de a o lua în zeflemea cu discreţie), întîmpinăm unele dificultăţi cînd vrem să ne facem o idee despre ce poate fi, în viaţa unui filozof, vioiciunea normală a culorii[2]. Traducerile şi articolele expozitive ale lui Charles Benard[3], cărţile unor'autori din Elveţia franceză (Topffer, Pictet,

[1] CH. LEVEQUE, *La science du Beau,* Paris, 1862. 'E. SAISSET, *L'Esthâtiqw franţaise* (In apend. la voi. *L'âme el la vie,* Paris, 1864); pp. 118-l20.

[1] In *Revue philosophique,* voi. I, II, X, XII, XVI.

Cherbuliez) nu au reuşit să răspîndească în Franţa sistemele estetice germane.
Şi mai rezervată încă s-a dovedit Anglia, unde Ruskin ar putea fi numit estetician metafizician, dar de factură naţională, dacă nu ne-am afla într-o oarecare încurcătură tratînd despre Ruskin într-o istorie a ştiinţei, fiindcă înclinaţiile lui erau într-adevăr cele mai străine de ştiinţă. Temperament de artist, impresionabil, excitabil, volubil, plin de sentiment, dădea viselor şi capriciilor sale un ton dogmatic şi o formă aparentă de teorie în pagini spumoase şi entuziaste. Cine are prezente în minte acele pagini va considera drept ireverentă orice expunere rezumativă şi prozaică a gîndirii estetice a lui Ruskin, care, în mod necesar, pune în lumină sărăcia şi incoerenţa ei. Va fi suficient să spunem că, urmînd o intuiţie finalistă şi mistică a naturii, el considera frumuseţea ca o revelaţie a intenţiilor divine, ca o pecete „pe care Dumnezeu o pune pe operele sale cît şi pe cele mai mici lucrări ale lui". Facultatea care percepe frumosul este pentru el nu intelectul sau sensibilitatea, ci un sentiment particular pe care-l numeşte *facultate teoretică.* Frumosul natural, care ni se dezvăluie, cînd contemplăm cu inima pură un obiect oarecare neatins şi nealterat de mîna omului, se dovedeşte cu mult superior operei artistului. Ruskin era un analist prea sumar ca să înţeleagă complicatul proces psihologico-estetic care se producea în sufletul lui cînd, atent să contemple, se extazia ca artist în faţa oricărui umil spectacol şi obiect natural, în faţa unui cuib de pasăre sau a unui firicel de apă[1].
în Italia, abatele Fornari scria o estetică între cea hegeliană şi catolică, în care frumosul se identifica cu cea de a doua persoană a Sfintei Treimi, cu Verbul făcut om[2], şi se gîndea să stăvilească în acest fel şi să se opună criticii libere a lui De Sanctis, pe care, din sublimul pisc al filozofiei sale, îl considera nu mai mult decît un „subtil grama-tician". Sub influenţa lui Gioberti şi cea germană, mai

[1] J. RUSKIN, *Modern Painters: of Ideas of Beauty and of the Imaginative Faculty,* 1843 — 1860 (ed. a 4-a, Londra, 1891): Cf. DE LA SIZERANNE, pp. H2-278.
"VITO FORNARI, *Arte del dire,* Napoli, 1866 — 1872; cf. **voi.** IV.

ales a lui Hegel, s-au scris mai multe lucrări de importanţă secundară: De Meis a dezvoltat pe larg teza despre moartea artei în lumea istorică[1]. Mai recent, Gallo s-a ocupat de estetică pornind şi el de la gîndirea hegeliană[2], iar un altul a reluat doctrinele privitoare la depăşirea urîtului, pe care le-a învăţat din cărţile lui Schasler şi Hartmann[3]. Dar reprezentantul italian cel mai direct al esteticii metafizice de inspiraţie germană a fost Antonio Tari, care a predat tocmai această disciplină la universitatea din Neapole între 1861 şi 1884. Cunoscător meticulos şi superstiţios a tot ce se tipărea în Germania, autor al unei *Estetici ideale* şi al cîtorva eseuri asupra stilului, gustului, seriozităţii şi jocului *(Spiel),* asupra muzicii şi arhitecturii, în care a căutat să urmeze o linie de mijloc între idealismul hegelian şi formalismul herbartian[4]; cursurile sale de estetică, extrem de frecventate, erau printre spectacolele cele mai bizare oferite de aglomerata şi gălăgioasa universitate napoletană din vremea aceea. Antonio Tari împărţea tratarea esteticii în *Estesinomie, Estesigrafie* şi *Estesipraxie,* corespunzînd Metafizicii frumosului, doctrinei frumosului natural şi doctrinei Artelor; şi la fel ca idealiştii germani, el definea sfera estetică ca fiind intermediară între cea teoretică şi cea practică; „temperatura zonelor (spunea el emfatic) în lumea spiritului, la egală distanţă de cea glacială, populată de Eschimoşii gîndirii, şi de cea toridă, locuită de giganţii acţiunii". Smulgînd de pe tron Frumosul, pusese în locul lui *Esteticul,* Frumosul fiind doar un prim moment al acestuia, un „simplu început de viaţă estetică, caducitate nemuritoare, floare care e floare şi fruct în acelaşi timp" şi ale cărui momente succesive sînt reprezentate de Sublim, de Comic, de Umoristic şi de Dramatic. Dar partea cea mai atrăgătoare a cursurilor lui Tari era Estesigrafia, subîmpăr-ţită în Cosmografie, Fiziografie şi Psihografie, în care îl

'A. C. DE MEIS, *Dopo la laurea,* Bologna, 1868 — 1869. [2] N. GALLO, *L'idealismo e la letteratura,* Roma, 1880; *La scienza dell'arte,* Torino, 1887.
' De exemplu, F. MASCI, *Psicologia del comico,* Napoli, 1888 . *'Estetica ideale,* Napoli, 1863; *Saggi di critica* (culegere postumă) Trani, 886. *

Antonio Tari şi cursurile sale
Estesigrafia

cita adesea cu venerație pe Vischer, „marele Vischer", cum îl numea, după modelul căruia dezvolta „Fizica estetică", însuflețind-o cu multă şi variată erudiție şi asociații fanteziste strălucitoare. Cum vorbea despre frumosul naturii anorganice, de pildă, despre apă? Unda (aşa spunea în felul lui imaginativ), unda tremurătoare în razele de soare, ne oferă în acest act surîsul ei; dar se încruntă în talazuri, e capricioasă cînd țîşneşte, bizară în spumă." Cum vorbea despre configurația geologică? „Valea, poate leagănul omenirii, e idilică; şesul, monoton dar fertil, e didactic." Despre metale? „Aurul naşte nobilul; fierul, apoteoză a muncii omeneşti, devine nobil: primul se laudă cu obîrşia lui, dacă nu o dezonorează; al doilea te face s-o uiți." Viața vegetală o considera drept un vis şi repeta expresia lui Herder: planta este „noul născut care suge atîrnat de țîțele naturii mame." Deosebeşte vegetalele în trei tipuri: foliaceu, ramificat, umbelifer, „tipul foliaceu (observa el) devine gigantic la tropice, unde regele monocotiledonatelor, Palmierul, reprezintă despotismul, flagelul omenesc al acestor regiuni pustii. Față de acel vîrf singuratic, totul numai coroană, s-ar putea spune pe drept cuvînt că negrul este o reptilă care i se tîrăşte la picioare." Dintre flori, garoafa este simbolul trădării, „datorită culorilor pestrițe şi crestăturilor petalelor"; trandafirului i se aplică celebra comparație a lui Ariosto cu o fecioară numai atîta timp cît e încă îmbobocit; dar „de îndată ce şi-a descbis petalele şi disprețuieşte apărarea spinului, mîndru în plenitudinea culorilor sale, invită îndrăzneț mîna să-l culeagă, atunci e femeie, numai femeie, ca să nu zicem *cocotte,* care îți procură plăcere fără ca ea însăşi să se bucure şi în loc de dragoste îți oferă parfumul, în loc de pudoare roşul petalelor". Găsea şi comenta analogii între anumite fructe şi anumite flori, între fragi, de exemplu, şi violete, între portocală şi trandafir; admira „spiralele luxuriante şi arhitectura grațioasă a viței-de-vie"; mandarinul îi trezea imaginea nobilului, *qui s'est donne la peine de naître;* smochinul, în schimb, pe cea a bădăranului, „necioplit, grosolan, dar rodnic". In regnul animal, păianjenul era simbolul *izolării primitive,* albina, al *monahismului,* furnica al *republicanismului.*

Păianjenul, nota el la unison cu Miehelet, este un *para-logism viu:* nu se poate hrăni fără ajutorul pînzei şi nici nu-şi poate face pînza fără să se hrănească. Pe peşti îi definea drept inestetici, „o apariție stupidă cu ochii lor căscați şi mişcîndu-şi gura în continuu, ceea ce-i face să pară peste măsură de voraci". Nu la fel sînt amfibiile care apar pline de interes pentru cine le priveşte: broasca şi crocodilul „alfa şi omega familiei, pornesc de la comic, ba chiar de la trivial, ca să ajungă la sublimul oribilului". Păsările sînt naturi estetice prin excelență: „posesoare a trei dintre cele mai geniale activități ale unei ființe vii: dragostea, cînte-cul şi zborul". Ele prezintă şi contraste vii: „între vultur, regele înaltului, şi barză, regina calmă a mlaştinilor; cocoşului mîndru şi libertin i se opune umilul şi casnicul porumbel; îngîmfatului păun, necioplitul curcan". La mamifere, natura compensează dramatic lipsa purei frumuseți, fiindcă, dacă ele nu lansează cîntece în văzduh, încep, în schimb, să articuleze; dacă nu posedă pene cu mii de culori, prezintă nuanțe profunde, mai bine dozate, mai pline de viață; dacă nu sînt capabile să zboare sînt puternice la fuga peste măsură de variată; şi ceea ce importă mai mult, la ele începe să apară fizionomia şi viața individuală. „Epicul animalic devine comic la măgar, în *iniquae mentis asellus;* devine idilă, la animalele sălbatice; de-a dreptul tragedie la taurul Cafrilor, acest Codrus bicopitat, care se sacrifică voluntar în fața leului, ca să salveze turma." Ca şi la păsări, şi aici sînt atractive antitezele; mielul şi capra, cărora li se poate spune Isus şi Diavolul; cîinele şi pisica, abnegația şi egoismul; iepurele şi vulpea, *Prostănacul şi Intrigantul.* Antonio Tari făcea numeroase şi subtile observații asupra frumuseții omeneşti şi a celor două sexe, atribuind femeii grația, nu frumusețea, „frumusețea somatică este echilibru, iar femeia are corpul dezechilibrat, astfel încît cade uşor cînd fuge; făcută pentru gestație, are picioarele desfăcute, sprijin ideal pentru bazinul larg, spatele adus,

care compensează pieptul bogat". Cerceta diferitele părți ale corpului: părul creț exprimă forța fizică; părul lins, forța morală; „ochii albaştri, napoleonici, au uneori profunzimea oceanului; cei verzi par înconjurați de un farmec trist;


cei gri sînt lipsiți de individualitate; cei negri sînt foarte individuali"; „o gură frumoasă a fost definită de Heine: două buze care rimează frumos; dar pentru îndrăgostiți ea va părea mai degrabă cochilia a cărei perlă e sărutul"[1]. Cum am putea să ne luăm mai bine rămas bun cu un surîs binevoitor de la estetica metafizică de tip german, altfel decît amintind această bizară expunere a ei, ca să spunem aşa, locală, pe care ne-o face respectabilul bătrînel Tari „ultimul vesel sacerdot al unei estetici arbitrare şi confuze"[2]?

[1] A. TARI, *Lezioni di Estetica generale,* culegere de C. Scamaceia Luvarâ, Neapole, 1884; *Elementi'di Estetica,* compilație de G. Tomraasuolo, Neapole, 1885.

V. PICA, *L'arte deU'Estremo Oriente,* Toriao, 1894, p. 13.

# XVII

## POZITIVISMUL ŞI NATURALISMUL ESTETIC

Terenul pierdut de metafizica idealistă a fost cucerit, în a doua jumătate a secolului al XlX-lea, de metafizica pozitivistă şi evoluționistă: substituire confuză, prin care ştiințele naturii au luat locul filozofiei, şi amestec de concepte materialiste şi idealiste, mecaniciste şi teleologice cu o încununare sceptică şi agnostică. Trăsătura caracteristică a acestei orientări a fost disprețul față de istorie şi, mai ales, față de istoria filozofiei; de aici provine lipsa ei de legătură cu şirul de eforturi seculare ale gînditorilor, condiție a oricărei munci fecunde şi a oricărui progres adevărat.

Spencer (care a fost cel mai de seamă nume al pozitivismului din vremea aceea) discutînd despre estetică ignoră cu totul că atinge probleme, ale căror soluții, toate sau aproape toate, fuseseră puse şi cercetate, cu mult înainte de el. „Nimeni, cred (spune el cu naivitate la începutul eseului său asupra *Filozofiei stilului),* nu a oferit vreodată o teorie generală a artei de a scrie" (1852); iar în *Principii de psihologie* (1855), în legătură cu sentimentele estetice, aminteşte că a ştiut de observația făcută, în legătură cu raportul dintre artă şi joc, „de către un autor german al cărui nume nu şi-l aminteşte" (Schiller!). Dacă paginile sale de estetică ar fi fost scrise în secolul al XVII-lea, ele ar ocupa un loc modest printre primele tentative neîndemînatice de speculație estetică; în secolul al XlX-lea, nu ştim ce să credem

Pozitivism *şi* evoluționism

Estetica **lai H.** Spencer


despre ele. în eseul asupra *Utilului şi frumosului* (1852— 1854) el arată cum utilul devine frumos cînd încetează de a fi util, aducînd ca dovadă exemplul unui castel în ruină, inutil pentru nevoile vieții moderne, dar loc potrivit de excursii sau subiect de pictură pentru ornamentarea saloanelor; şi stabileşte drept principiu al evoluției de la util la frumos *contrastul.* Într-un alt eseu asupra *Frumuseții figurii umane* (1852) explică această frumusețe ca semn şi efect al bunătății morale; iar în eseul asupra Grafiei (1852) consideră sentimentul grațiosului ca o simpatie pentru *forța* care e însoțită de *agilitate.* în *Originea stilurilor arhitecturii* (1852—1854) descoperă frumusețea arhitecturii în *uniformitate* şi *simetrie,* idei care ar fi trezite în om de spectacolul echilibrului corporal al animalelor superioare, sau, cum e cazul în arhitectura gotică, de analogia cu lumea vegetală; în lucrarea despre *Stil,* consideră drept cauză a frumuseții stilistice *economia efortului;* în *Originea şi funcția muzicii* (1857) expune o teorie despre muzica văzută ca limbaj natural al pasiunilor, destinat să dezvolte simpatia dintre oameni[1]. în *Principii de psihologie* afirmă că sentimentele estetice provin din descărcarea energiei exuberante în organism şi distinge diferite grade ale acesteia, de la senzația simplă la cea însoțită de elemente reprezentative, treptat, pînă la percepție, care are elemente reprezentative, mai complexe, pînă la emoție, şi, în sfîrşit, pînă la acea stare de

conştiinţă care depăşeşte senzaţiile şi percepţiile. Forma cea mai perfectă a sentimentului estetic s-ar obţine cu concursul tuturor acestor trei ordine de satisfacţii, produs al deplinei acţiuni a facultăţilor respective, cu un minimum de pierdere datorat durerii în cazul activităţii excesive. Dar e destul de rar să încercăm o excitare estetică de acest fel şi de o asemenea forţă; aproape toate operele de artă sînt imperfecte fiindcă efectele artistice se amestecă în ele cu cele antiartistice, şi ba tehnica e puţin satisfăcătoare, ba emoţia nu e de ordin înalt. Operele de artă care tronează în admiraţia universală, măsurate

cu criteriul expus mai sus, trebuie să fie împinse pe o treaptă comparativ mai joasă. „începînd cu epopeea grecilor şi cu reprezentările pe care ni le-au dat sculptorii lor de legende analoge, care tind să stîrnească sentimente egoiste şi ego-altruiste, şi, străbătînd literatura evului mediu, pătrunsă la fel de sentimente inferioare, şi operele vechilor maeştri, care rareori compensează cu ideile şi sentimentele inspirate de ele, neplăcerea pe care o pricinuiesc simţurile noastre care s-au rafinat în studiul aparenţelor, şi ajungînd, în sfîrşit, la atît de mult lăudatele opere ale artei moderne, excelente ca execuţie tehnică dar puţin înalte prin emoţiile care le inspiră şi le trezesc, cum sînt scenele de bătălie ale lui Gerome, cînd senzuale cînd sîngeroase; — le găsim pe toate destul de departe, într-o privinţă sau alta, de calităţile cerute, de formele unei arte care să corespundă formelor celor mai înalte ale sentimentului estetic"[1]. E ca şi cum am avea de a face cu tot ce poate fi mai rău în critica artistică, după cum teoriile expuse mai sus sînt substituiri reciproce de cuvinte: cuvîntul „uşurinţă" în loc de „graţie", cuvîntul „economie" în loc de „frumuseţe" etc. Şi dacă vrem, totuşi, să definim în vreun fel poziţia filozofică a lui Spencer, trebuie să spunem că el oscilează între senzualism şi moralism, fără să dobîndească vreodată conştiinţa artei ca artă.

Aceeaşi oscilare se observă la alţi scriitori englezi ca Sully şi Bain, la care se manifestă, de altfel, o mai mare familiaritate cu problemele artei[2]. Allen în numeroasele sale eseuri şi în *Estetica fiziologică* (1877) adună un mare număr de experienţe fiziologice, despre care nu ştim cîtă valoare ştiinţifică au în fiziologie, dar putem să afirmăm că nu au nici una în estetică. El menţine deosebirea dintre activităţile necesare sau vitale şi activităţile superflue sau ale jocului, definind plăcerea estetică „o concomitentă subiec-



[1] *Essays, Scientific, Political and Speculative,* 1858 — 1862 (trad. franc. Paris, 1879, voi. III).

[1] *Principlesof Psychology,* 1855, reelab. 1870 (trad. (ranc. Paris, 1874 — 1875) p. VIII, cap. 9, §§533-540.

[2] J. SULLY, *Outliness of Psychology,* Londra, 1884 ; *Sensation and Intuition, Studies in Psychology and Aesthetics,* Londra, 1874; şi ci. cu art. *Aesthetics,* In *Encyclopaedia Britannica;* ALEX. BAIN, *The Emotions and the Will,* Londra 1859, cap. 14. ♦

**Fiziologlal es-teticii: Allen, Helmhoitz şi alţii**



**Metoda ştiinţelor naturale în estetici**



tivă a cantităţii normale de activitate, nu direct legată de funcţiile vitale, în organele terminale periferice ale sistemului cerebro-spinal"[1]. Procesele fiziologice, care ar fi cauza plăcerii în artă, sînt prezentate sub alt aspect de către cei mai recenţi cercetători, care afirmă dependenţa acestei plăceri nu numai „de activitatea organului vizual şi de acţiunile muşchilor care-i sînt asociaţi, ci de participarea unora dintre funcţiile cele mai importante ale întregului organism, cum sînt, respiraţia, circulaţia, echilibrul şi acomodarea muşchiulară intimă". Şi arta şi-ar fi avut originea, fără îndoială, în satisfacţia pe care a putut-o încerca „orice om preistoric, respirînd regulat, fără nevoia de a-şi readapta organele, cînd a trasat pentru prima oară pe os sau pe argilă unele linii, avînd între ele intervale regulate"[2]. Cercetările fizico-estetice au fost cultivate în Germania de Helmholtz, Briicke şi Stumpf[3], care, în general, au ştiut să se ţină mai riguros de domeniul opticii şi al acusticii, furnizînd lămuriri în privinţa proceselor fizice ale tehnicii artistice şi a condiţiilor cărora le este supusă plăcerea impresiilor vizuale şi auditive, fără să pretindă din cauza aceasta să dizolve direct estetica în Fizică, ba chiar

menționînd diferența dintre cele două ordine de cercetări. Chiar şi herbartienii degenerați au fost bucuroşi să reducă la fiziologie raporturile sau formele metafizice de care vorbea maestrul şi au cochetat, după cum s-a spus, cu hedonismul naturaliştilor.
Superstiția față de ştiințele naturii a fost însoțită adesea (aşa se întîmplă de obicei cu superstițiile) de un fel de ipocrizie. Cînd laboratoarele de chimie, de fizică şi de fiziolo-

[1] *Physiological Aesthetics,* Londra, 1877, precum şi diferite articole In revista *Mină,* voi. III, IV, V.

[1] VERNON LEE şi C. ANSTRUTTER-THOMSON, *Beauty and Ugliness,* In *Contemporary Review* oct-nov. 1897 (rezum. In ARRISAL, *Dix annees de philosophie,* pp. 80 — 85). De aceiaşi autori: *Le râie de l'eliment moteur dans la perception esthetique visuelle,* In *Memoire et questionnaire soumis au IV-e Congres de Psychologie,* retipărit, Imola, 1901.

[s] H. HELMHOLTZ, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage fur die Theorie der Musih,* 1863, ed. a IV-a, 1897; BRUCKE-HELM-HOLTZ, *Principes sdentifiques des beaux-arts,* ed. fr. Paris, 1881; C. STUMPF. *Tonpsychologie,* Leipzig, 1883.



gie au devenit peşteri ale Sibilei, unde răsunau încrezătoare întrebările în jurul celor mai înalte probleme ale spiritului omenesc, mulți dintre cei care, în realitate, continuau să-şi facă cercetările după metoda proprie filozofiei, au început să afirme (sau şi-au făcut iluzia) că se sprijină pe *metoda ştiințelor naturii.* O dovadă a acestei iluzii sau amăgiri *este Filozof ia artei* a lui Hippolyte Taine[1]. „Dacă prin studiul Estetica iui artelor diferitelor popoare şi ale diferitelor epoci (spune Taîne'° 'У' * Taine) s-ar ajunge să se definească natura şi să se stabilească condițiile de existență ale fiecărei arte, s-ar obține atunci o explicație completă a artelor frumoase şi a artei în general, am obține ceea ce se numeşte estetică." Dar o estetică istorică şi nu dogmatică, care să determine caractere şi să indice legi, „care să procedeze ca botanica, care studiază cu egal interes portocalul şi laurul, pinul şi mesteacănul, ba chiar să fie ea însăşi un fel de botanică, aplicată nu la plante, ci la opere omeneşti" ; o estetică care să urmeze „mişcarea generală ce apropie zi de zi ştiințele morale de cele ale naturii şi, dînd unora principiile, precauțiile şi direcțiile celorlalte, să le comunice aceeaşi tărie şi să le asigure acelaşi progres"[2]. Preludiu naturalist, urmat de definiții şi doctrine care sînt în fond aceleaşi ce se întîlnesc la filozofii neînarmați cu metoda naturalistă, ba chiar la cei mai puțin precauți dintre aceşti filozofi. Deoarece, după Taine, arta este imitație, şi o imitație astfel alcătuită încît să facă sensibil *caracterul esențial* al obiectelor, adică „o calitate, din care toate celelalte, sau cel puțin, multe altele derivă, urmînd legături fixe". Caracterul esențial al unui leu, de exemplu, este de a fi „un mare carnivor", lucru care determină conformarea tuturor membrelor acelui animal; caracterul esențial al Olandei este de a fi „o țară formată din aluviuni". Din care motiv arta nu e limitată la obiectele care ar exista în realitate, putînd, ca în arhitectură şi muzică, să reprezinte caractere esențiale fără obiecte naturale corespunzătoare[3]. Acum, aceste caractere esențiale, de carnivor şi de aluviuni, prin ce diferă ele oare, dacă nu doar prin extravaganța exemplelor, de „tipurile" şi de „ideile", pe care estetica

**Metafizica**
**moralism**
**Taine**

*Philosophie de Vart,* **1866-l869 (ed. a IV-a, Paris 1885).** ***'Op.*** ***cit.,*** **I,** PP. **13-l5.** ***'Ibid.,*** **I, pp. 17-54.**





intelectualistă sau metafizica Je-a considerat întotdeauna drept conținut propriu artei? Acelaşi Taine înlătura orice îndoială în legătură cu aceasta, spunînd că „acest caracter este ceea ce filozofii numesc esența lucrurilor, şi în virtutea căruia afirmă că arta are drept scop să manifeste esența lucrurilor"; şi adaugă că în ceea ce-l priveşte nu vrea „să se servească de cuvîntul esență, care este tehnic"[1]; de cuvînt, j dar nu de conceptul pe care-l reprezintă cuvîntul. Două căi (mai spune Taine cum ar fi putut spune şi Schelling) duc spre viața superioară a omului, spre contemplație: calea ştiinței şi calea artei: „prima, după ce a cercetat cau- ; zele şi legile fundamentale ale realității, le exprimă în for- *i* muie exacte şi în termeni abstracți; cea de a doua manifestă aceste cauze şi legi nu prin definiții aride, inaccesibile mulțimii şi inteligibile doar pentru specialişti, ci într-un mod sensibil şi adresîndu-se nu numai rațiunii, ci si simțurilor şi inimii omului celui mai obişnuit; şi are proprietatea de a fi totodată superioară şi populară, de a manifesta ceea ce are cel mai înălțător şi de a-l manifesta pentru

toți"[2]. Pentru Taine, ca şi pentru esteticienii din şcoala hegeliană, operele de artă sînt dispuse de-a lungul unei scări de valori; astfel încît, începînd prin a declara absurdă orice judecată de gust (fiecare cu gustul lui[3]) sfîrşeşte prin a afirma că „gustul personal nu are nici o valoare" şi că trebuie să se facă abstracție de el şi să se stabilească o măsură comună pentru a indica progrese şi devieri, înflorituri şi degenerări, pentru a aproba şi dezaproba, a lăuda şi a blama[4]. Scara de valori stabilită de el e dublă sau triplă, construită mai întîi după *gradul de importanță al caracterului,* adică o mai mare ori mai mică generalitate a ideii, şi după *gradul efectului binefăcător (degre de bienfaisance)* sau după gradul valorii morale mai mari ori mai mici a reprezentării (două grade care ar fi aspecte ale unei calități unice, a *forței* considerate o dată în ea însăşi şi o dată în raport cu altele); şi apoi după *gradul de convergență al efectelor,* adică gradul de plenitudine a expresiei, gradul de armonie dintre idee şi formă[5].

**[1] *Ibid.*, I, p. 37. ' *Ibid.*, II, p. 277.**
**[1] *Ibid.*, I, p. 54.**
**• *Ibid.*, II, pp. 257-400.**
***Ibid.*, I, p. 15.**

**G.T. Fechner. Estetica Inductiva**



Această doctrină intelectualistă, moralistă şi retorică este întreruptă din loc în loc de obişnuitele declarații naturaliste: „Noi, după obiceiul nostru, vom studia toate acestea ca naturalişti, în mod metodic, prin analiză, şi vom căuta să ajungem nu la un imn, ci la o lege" etc[1]: ca şi cum aceasta ar fi de ajuns pentru a schimba substanța metodei folosite şi a doctrinelor expuse. Taine acceptă să folosească chiar moduri de tratare şi soluții dialectice, afirmînd că în perioada primitivă a artei italiene, în pictura lui Giotto, exista sufletul, dar nu corpul (teza); că în Renaştere, în pictura lui Verrocchio, exista corpul, dar nu şi sufletul (antiteza), iar în secolul al XVI-lea, la Rafael, se armoniza expresia cu anatomia, sufletul cu corpul (sinteza)[2].

Aceleaşi declarații şi un procedeu analog aflăm la germanul Gustav Theodor Fechner. In *Introducere la Estetică* (1876) Fechner spune că el „renunță la încercarea de a determina conceptual esența obiectivă a frumosului", deoarece nu vrea să facă o estetică metafizică, de sus *(von oben),* ci o estetică inductivă, de jos *(von unten)* şi vrea să caute claritate, nu înălțime: estetica metafizică trebuie să se afle față de cea inductivă aşa cum filozofia naturii se află față de fizică[3]. Şi, procedînd inductiv, descoperă un lung şir de legi sau principii estetice: *pragul estetic, ajutorul sau creşterea, unitatea în varietate, lipsa de contradicții, claritatea, asociația, contrastul, consecvența, concilierea, calea de mijloc justă, folosul economic, persistența, schimbarea, măsura* şi altele. Şi expune acest haos în numeroase capitole, bucuros şi orgolios de a se dovedi atît de fizician şi de confuz. De- Experimentele scrie, apoi, experimentele de tipul următor pe care ne sfătuieşte să le realizăm: Se iau zece dreptunghiuri de carton alb, cu suprafețe aproape egale (80 X 80 mm), dar cu laturi de lungimi diferite, de la raportul 1 : 1 pînă la 2:5, inclusiv raportul secțiunii de aur, 21 : 34; se pun în dezordine pe o masă neagră şi se cheamă persoane de cele mai diferite condiții şi caractere, care să aparțină toate, de altfel, claselor cultivate şi, aplicînd metoda alegerii, li se cere fiecăreia să indice, făcînd abstracție de orice gînd legat

[1] ***Ibid.*, II,** pp. 257-258. • ***Ibid.*, II.** 393.
• *Vorschule der Aesthetih,* **1876** (ed. **a Ii-a,** Leipzig, 1897-l898).





Banalitatea Ideilor Iul Fechner despre **artă**



de vreo utilizare anume, care dintre dreptunghiuri le produce cea mai plăcută impresie şi care le displace cel mai mult: se notează răspunsurile, se împart pe bărbați şi femei, iar cu rezultatele se alcătuiesc tabele de cifre, urmînd a se vedea ce se întîmplă. — Fechner mărturiseşte că, adesea, în aceste experimente cei întrebați aveau rezerve, neştiind (ceea ce era foarte firesc) să se pronunțe între plăcere şi neplăcere decît raportînd obiectul la un anume scop ; uneori, refuzau de-a dreptul să emită judecăți; aproape întotdeauna, judecata lor era

prea vagă şi perplexă, iar la un al doilea experiment, se obțineau de la aceiaşi indivizi răspunsuri cu totul diferite de cele date mai înainte. Dar greşelile, după cum se ştie, se compensează; acele tabele, oricum, arată că plac cu precădere mai mult decît pătratul formele dreptunghiulare apropiate de pătrat şi că se bucură de multă favoare dreptunghiul cu raportul 21 : 34[1]. Această metodă a fost exact definită ca „o medie de judecăți arbitrare ale unui număr arbitrar de persoane alese în mod arbitrar"[2]. Şi Fechner mai comunică (tot prin tabele) rezultatele unei statistici ale sale, scoasă din nu ştiu cîte cataloage de pinacoteci, referitoare la dimensiunile şi formatele tablourilor în raport cu subiectele pictate[3]. Numai că, atunci cînd vrea să ne spună ce este frumosul, recurge la ajutorul vechii metode speculative, indiferent dacă o foloseşte bine sau rău şi oricît o precedă de afirmația că noțiunea de frumos este pentru el „un pur expedient, în sensul obişnuit al cu-vîntului, spre a arăta pe scurt ceea ce uneşte laolaltă condițiile dominante ale plăcerii nemijlocite"[4]. El deosebeşte trei semnificații ale cuvîntului „frumos": un frumos în sensul larg, care e plăcutul în general; un frumos în sensul strict, care e un plăcut mai înalt, dar tot sensibil; şi un frumos în sensul cel mai strict, adevăratul frumos, care este „ceva ce nu numai că place, dar are *dreptul* de a place, are *valoare* în faptul că place", şi în care se încrucişează conceptele de frumos (plăcut) şi de bine[5]. Frumosul deci este

[1] *VorschuleZder Aesthetik,* I, cap. 19.
"SCHASLBR, *Krit. Geschichte* d. *Aesth.,* p. 1117.
• *Vorschule der Aestheiih,* II, pp. 273 — 314.
*' Ibid.,* pref., p. IV. ' *Ibid.,* I, pp. 15-30.



ceea ce trebuie să placă în mod obiectiv şi, ca atare, corespunde binelui acțiunilor. „Binele (spune Fechner, care era uneori artist sau poet) este ca omul serios, organizator al întregii lui vieți cotidiene, care cîntăreşte prezentul şi viitorul şi se pricepe să tragă foloase din toate împrejurările; Frumusețea este înfloritoarea lui soție, care are grijă de prezent, ținînd cont de voința soțului; Plăcutul este copilul, numai simțuri şi joacă; Utilul este servitorul, care îndeplineşte sarcini manuale pentru stăpîni şi primeşte pîine numai in măsura în care o merită. în sfîrşit, Adevărul este ca un predicator şi profesor în familie, predicator întru ale credinței, profesor întru ale cunoaşterii; aruncă o privire Binelui, dă o mînă Utilului şi ține o oglindă în fața Frumuseții"[1]. Cînd vorbeşte despre artă, rezumă toate legile sau regulile esențiale ale artei la următoarele: 1 arta să caute să reprezinte o idee prețioasă sau, cel puțin, interesantă; 2 să o exprime prin intermediul unui material sensibil în modul cel mai potrivit conținutului său; 3 între diferitele mijloace de reprezentare corespunzătoare să prefere pe cele care, considerate în sine, sînt mai plăcute decît celelalte; 4 acelaşi procedeu să îl aplice la toate amănuntele; 5 atunci cînd apar conflicte între aceste reguli, una trebuie să cedeze în fața celeilalte, astfel încît să se obțină cea mai mare plăcere posibilă şi, totodată, cea mai valoroasă *(das grosst-mogliche und wertvollste Gefallen)*[2]. Dar de ce oare Fechner, care avea deja gata această teorie (cum îi zicea el), eude-monistă[3] a Frumosului şi a Artei, îşi mai dădea osteneala să enumere principii şi legi şi să facă experimente, să alcătuiască tabele, cu totul inutile pentru demonstrarea sau ilustrarea ei? Sîntem aproape tentați să credem că acele operațiuni pseudoştiințifice erau pentru el şi sînt pentru urmaşii săi o distracție nu mai importantă decît pasiențele sau colecționarea de mărci poştale.

Un alt exemplu de superstiție față de ştiințele naturii poate fi văzut în cartea profesorului Ernst Grosse, *Originile artei*[1]. Grosse, dispretuitor al tuturor cercetărilor filozofice asupra artei, pe care le consideră şi le numeşte laolaltă

Ernst Grosse. Estetica speculativă şi Ştiința artei
*Ibid.,* I, p. 32. ' *Ibid.,* II, pp. 12-l3.
• *Die Anfänge der Kunst,* Freiburg i. B. 1894.
» *Ibid.,* I, p. 38.



„Estetică speculativă", invocă o ştiință a artei *(Kunst-wissenschaft)* care să deducă legi din grămada de fapte istorice culese pînă acum. în acest scop consideră că la materialul propriu-

zis istoric trebuie adăugat cel etnografic şi preistoric, neputîndu-se obţine, după părerea lui, legi cu adevărat generale acolo unde studiul se mărgineşte la arta popoarelor culte „după cum ar fi imperfectă o teorie a generaţiei care s-ar baza exclusiv pe forma ei predominantă la mamifere"[1]. Dar şi Grosse, imediat după ce-şi manifestă repulsia faţă de filozofie şi intenţiile sale de om de ştiinţă naturalist, se trezeşte, ca şi Taine şi Fechner, într-o încurcătură. întrucît nu există scăpare: pentru a studia faptele *artistice* ale popoarelor primitive şi sălbatice, trebuie în mod necesar să se pornească de la un concept oarecare al *artei.* Toate metaforele naturaliste şi subterfugiile verbale, la care recurge Grosse, nu reuşesc să ascundă natura procedeului folosit de el, atît de asemănător, din nefericire, cu cel al dispreţuitei estetici speculative. „După cum un călător, care vrea să cerceteze o ţară străină, dacă nu are cel puţin o reprezentare generală a situaţiei ei şi a direcţiei drumului său, trebuie să se teamă că se va rătăci complet; tot aşa noi avem nevoie, mai înainte de a ne apuca de cercetările noastre, de o orientare generală şi preliminară în privinţa esenţei fenomenelor *(iiber das Wesen der Erscheinungen)* asupra cărora trebuie să ne îndreptăm atenţia". Desigur, „un răspuns exact şi exhaustiv la întrebare se va obţine, cel mult, la sfîrşitul cercetărilor, care nu au fost încă începute. Caracteristica, care se caută la început... va putea fi substanţial modificată la sfîrşit" nu e vorba, nicidecum, de a imita pe vechii esteticieni: e vorba doar de „a da o definiţie care să fie ca o armătură provizorie ce va fi înlăturată după terminarea edificiului"[2]. Vorbe, vorbe şi iar vorbe: bruma de idei generale şi de legi artistice, care se află în cartea sa, Grosse le-a încropit nu studiind mărturiile călătorilor la popoarele sălbatice, ci făcînd speculaţii asupra formelor spiritului; ba chiar (şi cum ar fi pututfacealtfel?)peunelele-a interpretat în lumina celorlalte. în ceea ce priveşte apoi definiţia adoptată de el,

[1] *Ibid.,* p. 19.

« ***Die*** *Anfänge* ***der*** *Kunst,* pp. 45 — 45.



Grosse consideră arta ca o *activitate* care în dezvoltarea ei şi în rezultatele ei are o nemijlocită valoare de sentiment *(Gefiihlswert)* şi îşi este scop sieşi: activitatea practică şi activitatea estetică ar fi două lucruri opuse între care se interpune ca termen mediu activitatea de joc, care, ca şi cea practică, are un scop exterior, dar ca şi cea estetică, îşi află plăcerea nu în scopul ei prea puţin semnificativ, ci în activitate însăşi[1]. La sfîrşitul cărţii sale el notează că, rareori, lapopoareîe primitive activitatea artistică este despărţită de cea practică şi că arta începe prin a fi socială ca să devină individuală numai în perioadele civilizate.[2]

Estetica lui Taine şi cea a lui Grosse au fost numite şi *sociologice.* Trebuie să ne comportăm faţă de superstiţia sociologică, aşa cum am făcut faţă de cea naturalistă: adică depăşind prologurile şi intenţiile ca să vedem ce au afirmat, dinnecesitate obiectivă, autorii lor, şi lacaredintre direcţiile posibile au aderat sau faţă de care s-au menţinut nehotărîţi; iar în acest examen lăsăm la o parte cazul nu rar în care, în loc să se construiască o estetică, s-au adunat pur şi simplu la un loc o sumă de fapte privitoare la istoria artei sau a civilizaţiei. Cîte un reformator social, cum e Proudhon, a reînviat în vremea noastră condamnarea rostită de Platon, sau moralismul atenuat al antichităţii şi al evului mediu. Proudhon respingea formula artei pentru artă; el considera arta drept un lucru senzual şi de delectare şi de aceea subordonată scopului juridic şi economic: poezia, sculptura, pictura, muzica, romanele, povestirile, comediile, tragediile nu aveau pentru el altă misiune decît aceea de a îndemna la virtute şi de a îndepărta de viciu[3]. După părerea celui care a fost considerat ca fondator al esteticii sociologice, şi cu care, după spusele unui critic francez, ar începe cea de a treia epocă în istoria esteticii, menirea artei ar consta în dezvoltarea *simpatiei sociale;* doctrină a idealului la Platon, apoi a percepţiei la Kant,şi, în sfîrşit, „Estetică a simpatiei sociale" la Guyau. în *Problemele esteticii contemporane* (1884), Guyau combate teoria jocului pentru a-i substitui pe cea a vieţii; în lucrarea sa postumă *Arta din punct de vedere sccio-*

[1] *Ibid.,* pp. 46 — 48. • Ibid., pp. 293 — 301.

* *Du principe de Vart et de sa destination sociale,* Paris, 1875.
**Estetica sociologici**
**Proudhon**
**M. Guyan**

*logic* (1889) stabileşte mai precis că viaţa de care înţelege sa vorbească, este cea socială[1]. Frumosul, dacă este plăcutul intelectual, cu siguranţă nu poate fi identificat şi utilul, care e doar căutare a plăcerii; dar utilitatea (şi astfel Guyau crede că-i corectează totodată pe Kant şi pe evoluţionişti) nu exclude totdeauna frumuseţea şi adesea constituie o treaptă inferioară a acesteia. Studiul artei nu intră în întregime în sociologie, intră doar, „într-o mare măsură"[2]; fiindcă arta are două scopuri, adică, înainte de toate, cel de a produce senzaţii plăcute (vizuale, auditive etc), şi aici se află în prezenţa unor legi ştiinţifice în mare parte incontestabile, iar din acest punct de vedere estetica are legătură cu fizica (optica, acustica etc.) cu matematica, cu fiziologia, cu psiho-fizica. Sculptura, într-adevăr, se bazează mai ales pe anatomie şi fiziologie; pictura, pe anatomie, fiziologie şi optică ; arhitectura, pe optică (secţiunea de aur etc); muzica, pe fiziologie şi pe acustică; poezia, pe metrică, ale cărei legi mai generale sînt acustice şi fiziologice. Dar al doilea scop al artei este de a produce fenomene de *inducţie psihologică,* care dau naştere unor idei şi sentimente de natură mai complexă (simpatie faţă de personajele reprezentate, interes, milă, indignare etc.) într-un cuvînt , tuturor sentimentelor sociale şi care o fac „expresie a vieţii". De aici cele două tendinţe care se observă în artă: una spre armonie, spre consonanţe, spre tot ceea ce desfată urechile şi ochii; cealaltă, tendinţa de a transporta viaţa în domeniul artei. Geniul, adevăratul geniu, este menit să echilibreze cele două tendinţe; dar decadenţii şi dezechilibraţii fac să lipsească din artă scopul social al simpatiei slujindu-se de simpatia estetică contra simpatiei omeneşti[3]. Traducând toate acestea în limbajul care ne este acum destul de familiar, vom spune că Guyau admite o artă pur hedonistă, căreia îi suprapune o altă artă, şi aceasta hedonistă, dar pusă în serviciul moralităţii. Aceeaşi polemică contra decadenţilor, dezechilibraţi-

[1] M. GUYAU, *L'art au point de vuesociologique,* 1889 (ed. a 3-a, Paris, 1895); *Les problemes de l'Esthitique contemporaine,* Paris, 1884. Cf. FOUILLEE, pref. la prima lucrare, pp. XLI-XLIII.
[1] *L'art du point de vue sociologique,* pref., p. XLVII.
• *Ibid., passim,* In special cap. 4; cf. pp. 64, 85, 380.
M. Nordau

lor şi individualiştilor este susţinută de un alt autor, Nordau, care conferă artei funcţia de a restabili viaţa integrală în fracţionarea şi specializarea caracteristică societăţii industriale ; el spune că arta pentru artă, arta ca simplă expresie a unor stări interioare şi obiectivare a sentimentelor artistului, există desigur în lume, dar este „arta omului cuaternar, a omului cavernelor"[1].

Naturalistă ar putea fi socotită şi estetica extrasă din teoria geniului ca degenerare, care-şi datoreşte faima lui Lombroso şi şcolii sale. Miezul acestei doctrine constă în următorul raţionament: — Marile eforturi mentale, absorbirea totală de către un gînd dominant produc adesea dezordini fiziologice în organism sau neglijarea şi atrofierea altor funcţiuni ale vieţii. Dar astfel de dezordini ţin de conceptul patologic de boală, degenerare, nebunie. Deci, genialitatea se identifică cu boala, cu degenerarea şi cu nebunia. Silogism de la particular la general, de la un termen la celălalt între care, cel puţin după logica tradiţională, *non est consequentia* Dar, cu sociologi de felul lui Nordau şi cu Lombroso şi şcoala sa, am ajuns la limita extremă care separă greşeala subtilă de cea grosolană, care se numeşte gafă. Nimic altceva decît înlocuirea analizei ştiinţifice cu cercetarea sau descrierea istorică nu aflăm în studiile unor sociologi şi etnografi, cum e, de exemplu, Karl Biicher, care, studiind viaţa popoarelor primitive, afirmă că poezia, muzica şi munca erau la început contopite într-un singur act; adică poezia şi muzica erau destinate să regleze împreună ritmul muncii[2]. Acest lucru poate fi adevărat sau fals, important sau nu din punct de vedere cultural, dar nu are nimic de a face cu ştiinţa estetică. In mod asemănător Andrew Lang consideră că teoria privind originea artei ca expresie dezinteresată a facultăţii mimetice nu-şi află confirmarea în

ceea ce se cunoaşte despre arta primitivă, care este mai degrabă decorativă decît expresivă[3]; ca şi cum arta primitivă, care e un fapt de interpretat, ar putea să se transforme în criteriu de interpretare.

[1] MAX NORDAU, *Die soziale Aufgabe der Kunst (La funzione sociale dell' arie,* ed. a 2-a Torino, 1897).
' KARL BtîCHER, *Arbeit u. Rhytmus,* ed. a Ii-a, Leipzig, 1899.
• *Custom and Myth,* p. 276, citat după KNIGHT, *The Philosophy of Beau-tiful,* I, PP. 9-l0 %



Regresai ling- Naturalismul rău înţeles a produs efecte dăunătoare şi
vlstlcil în lingvistică, căreia în anii din urmă zadarnic i-am cere să
ne ofere cercetări tot atît de profunde ca acelea începute de Hurnboldt şi continuate de Steinthal, care nu a reuşit, în ceea ce îl priveşte, să întemeieze o adevărată şcoală. Popular şi imprecis, Max Miiller a susţinut indivizibilitatea cuvîntului de gîndire, confundînd, sau cel puţin nedistin-gînd gîndirea estetică de gîndirea logică, deşi observă la un moment dat că formarea numelor are o mai strînsă legătură cu ingeniul *(wit),* în sensul lui Locke, decît cu judecata, în afară de aceasta, susţine că ştiinţa limbajului nu e istorică, ci naturală, fiindcă limbajul nu e o invenţie a omului: dilema între „istoric" şi „natural", care a fost dezbătută şi rezolvată în diferite feluri şi cu puţin folos[1]. Un alt filolog, Whitney, polemizînd contra teoriei „miraculoase" a lui Miiller, nega că gîndirea ar fi indisolubilă de cuvînt: surdomutul nu vorbeşte (observa el) şi cu toate acestea gîndeşte; gîndireanu e o funcţiune a nervului acustic. Whitney se reîntorcea, în acest mod, la doctrina antică asupra cuvîntului ca semn sau mijloc de expresie a gîndirii umane, supus voinţei, rezultînd dintr-o sinteză de facultăţi, adică din capacitatea de a adapta în mod inteligent mijloacele la scop[2]. Spiritul filozofic se reînsufleţeşte cu cartea lui Paul, *Principii ale istoriei limbajului* (1880)[3], oricît s-ar apăra autorul de teribila acuzaţie că ar face
Semne de re- »., „. . „„ . w , ..
deşteptare, H. iilozone şi ca ar caută o noua denumire ca s-o evite pe cea discreditată de „filozofie a limbajului". Dar Paul, dacă apare nesigur în ceea ce priveşte raporturile dintre logică şi gramatică, are meritul de a fi restabilit identificarea făcută de Humboldt între chestiunea *originii* şi cea a *naturii* limbajului, afirmînd din nou că limbajul apare de fiecare dată cînd vorbim. Şi îi revine încă un alt merit,

[1] *Lecture ion the Science of Language,* 1861 şi 1864 (trad. franc, *La science du langage,* Paris, 1867).
'WILLIAM DWIGHT WHITNEY, *The Life and Growth of Language,* Londra, 1875 (trad. ital. Milano, 1876).
• HERMANN PAUL, *Principien der Sprachgeschichie,* 1880 (ed. a Ii-a, Halle, 1886).



acela de a fi criticat în mod definitiv etnopsihologia *(V6l-kerpsychologie)* lui Steinthal şi a lui Lazarus, demonstrînd că nu există entitatea unui psihic *(psyche)* colectiv şi că nu există alt limbaj decît al individului. Etnopsihologiei, acestei ştiinţe inexistente, îi anexa, în schimb, limbajul şi totodată mitologia şi obiceiurile, Wundt[1], care în ultima *hin* vl tl lui sa lucrare, privitoare tocmai la limbaj[2], greşeşte cînd se Wundt face ecoul vorbelor de spirit ale lui Whitney şi o ia în rîs, numind „teorie a miracolului" *(Wundertheorie)* glorioasa doctrină inaugurată de Herder sau de Humboldt, acuzaţi de el de „obscurantism mistic" *fmystisches Dunkel):* această doctrină (spune Wundt) putea să aibă o justificare atîta timp cît principiul evoluţionist nu ajunsese la triumful deplin în aplicarea lui la natura organică în general şi la om în particular. N-a auzit nici de funcţia îndeplinită de imaginaţie şi de adevărata relaţie care există între gîndire şi expresie; şi nici n-a văzut diferenţa substanţială dintre expresie în sens naturalist şi expresie în sens lingvistic şi spiritual. Limbajul este considerat de el ca o formă specială, în mod original dezvoltată, a manifestărilor vitale fiziopsihologice şi a mişcărilor expresive animale, din care el s-ar dezvolta în mod continuu, astfel încît, în afara conceptului general al mişcării expresive *(Aus-drucksbewegung),* „nu există altă notă specifică care să nu-l delimiteze în mod arbitrar"[3]. Filozofia lui Wundt îşi dezvăluie slăbiciunea, dovedindu-se neputincioasă să domine problema limbajului şi a artei. In *Etica* aceluiaşi autor, faptele estetice sînt prezentate ca un amestec de elemente logice şi etice; iar o ştiinţă specială normativă estetică este negată nu pentru bunul şi temeinicul motiv că nu există „ştiinţe normative", ci fiindcă această ştiinţă s-ar dizolva, după spusele lui, în cele două ştiinţe, logica şi etica[4], ceea ce înseamnă a afirma că nu există estetica însăşi şi a nega originalitatea artei.

[1] WILH. WUNDT, *Ueber Wege u. Zifle d. Vdlherpsychologie,* Leipzig, 1886. [1] *Die Sprache,* Leipzig, 1900, 2 voi. (partea 1 din *Volkerpsychologie, Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Siiie).*
• *Die Sprache, passim,* cf. I, pp. 31 şi urm.; II, pp. 599, 603 — 609.

* *Ethih,* Stuttgart, 1892, p. 8.
Noocriticisinul **şi empirismul**
Klrcliraann

# XVIII

## PSIHOLOGISMUL ESTETIC ŞI ALTE ORIENTĂRI RECENTE

Concepţiei hedoniste, psihologice şi moraliste asupra artei nu i-a putut pune stavilă şi nici nu i s-a putut opune mişcarea neocritică şi neokantiană, care a încercat totuşi să salveze cît putea mai bine conceptul spiritului[1], în mijlocul invaziei de naturalism şi materialism. Neocriticismul a moştenit de la Kant o înţelegere redusă pentru fantazia creatoare, şi nu pare să fi avut idee de vreo altă formă de cunoaştere în afară de cea intelectuală.

Printre primii filozofi de oarecare renume care au aderat la senzualismul şi psihologismul estetic a fost în Germania Kirchmann, promotor al unui aşa-zis realism şi autor al unei *Estetici pe bază realistă* (1868)[2]. In doctrina lui, faptul estetic este imaginea *(Bild)* unui real, dar o imagine *însufleţită (seelenvolles)* şi purificată, întărită, adică *idealizată,* şi distinctă într-o imagine a plăcerii care e Frumosul, şi într-o imagine a durerii care este Urîtul. Frumosul este susceptibil de o întreită modificare; după conţinut el poate fi sublim, comic, tragic etc; după imagine poate fi frumos natural şi frumos artistic; iar după modul de idealizare, poate fi frumos idealist şi naturalist, formal şi spiritual, simbolic şi clasic. Şi neînţelegînd natura obiectivării estetice, Kirchmann construieşte o nouă

[1] A. P. LANGE, *Geschichte des Materialismus u. Kritik seiner Bedeutung i. d. Gegenwart,* 1866.
[1] J.H.V. KIRCHMANN, *AesthctihaufrealistischerGrundlage,* Berlin, 1868.



categorie psihologică de *sentimente ideale sau aparente,* care ar fi trezite de imaginile artistice şi ar prezenta o atenuare a sentimentelor din viaţa reală.[1]

Evoluţiei sau involuţiei herbartienilor în fiziologi ai Metafizica tra-plăcerii estetice i-a corespuns o evoluţie sau involuţie ana- hoîogie? vis-logă a idealiştilor care s-au apropiat de psihologism. [cher] între aceştia este de menţionat în primul rînd bătrînul Theo-dor Yischer, care într-o autocritică publicată de el a considerat estetica drept „o îmbinare de mimică şi armonie" *(vereinte Mimik und Harmonik),* iar frumosul drept „armonia universului", care nu se realizează niciodată în fapt fiindcă se produce numai în infinit, iar cînd ni se pare că am dobîndit-o în Frumos, avem de a face doar cu o iluzie: iluzie transcedentă, în care se află esenţa operei estetice[2]. Fiul său, Robert Vischer, a introdus cuvîntul *Einfiihlung* pentru a desemna viaţa pe care omul o toarnă în lucrurile naturale datorită procesului estetic[3]. Contra asociaţionismului şi în favoarea unui teleologism natural imanent al Frumosului a scris Volkelt, tratînd despre *Simbol** şi îrabinînd simbolica cu panteismul. Herbartia-nul Siebeck (1875), după ce a părăsit teoria formalistă, încerca să explice faptul frumuseţii prin conceptul *apariţiei personalităţii.*[5] El distinge obiecte care plac numai prin conţinut (plăcutul sensibil), altele care plac numai prin formă (fapte morale) şi altele, în sfîrşit, care plac prin legătura dintre conţinut şi formă (fapte organice şi estetice). în faptele organice forma nu e în afara conţinutului, ci e expresia influenţei reciproce şi a îmbinării elementelor constitutive; în schimb, în faptele estetice forma se află în afara conţinutului, ea reprezintă suprafaţa acestuia: nu mijloc pentru scop, ci scop ei însăşi. Intuiţia estetică este relaţia dintre sensibil şi spiritual, dintre materie şi spirit şi de aceea formează întrucîtva aparenţa personali-

[1] *Aesth. auf real. Grund,* I, pp. 54 — 57; cf. *Teoria,* p. 90. ' *Kritische Gange,* V. pp. 25 — 26, **131.**
[1] R. VISCHER, *Ueber das optische Formgefilhl,* Lipsea, 1873. [1] *Der Symbol-Begriff* in *der neuesten Aesthetik,* Jena, 1876. "• *Das Wesen d. aesth. Anschauung, Psychologische Untersuchungen z. Theorie* d. *SchOnen u. d. Kunst,* Berlin, 1875. »

E.



taţii. Plăcerea estetică se naşte din conştiinţa că spiritul urmează să se regăsească pe el însuşi în sensibil. Şi dacă în lucrurile naturale şi neînsufleţite personalitatea este introdusă de contemplator, în figura omenească, în schimb, ea apare de la sine. Siebeck imită după metafizicienii idealişti teoria modificărilor frumosului, acestea fiind singurele în care

frumosul s-ar manifesta în mod concret, la fel cum omul nu există decît ca om aparţinînd unei anumite rase şi unui anumit popor. Sublimul este acea specie de frumos în care se pierde momentul formal al circumscrierii, de unde şi nelimitatul, care e un fel de infinitate extensivă sau intensivă; tragicul se naşte atunci cînd armonia nu e dată, ci rezultă dintr-un conflict şi dintr-o dezvoltare; comicul este o relaţie între mic şi mare; şi aşa mai departe. Datorită acestor trăsături idealiste şi faptului că susţin ferm absolutismul kantian şi her-bartian al judecăţii de gust, nu se poate spune că estetica lui Siebeck este pur psihologică şi empirică şi lipsită de M. Dieii orice element filozofic. In aceeaşi situaţie se află Diez, care, prin a sa *Teorie a sentimentului ca fundament al esteticii* (1892)[1], ar vrea să explice activitatea artistică ca fiind îndreptată spre *idealul sentimentului (Ideal des fiih-lenden Geistes),* paralelă cu ştiinţa (idealul gîndirii), cu morala (idealul voinţei) şi cu religia (ideal al personalităţii). Dar ce este oare acest sentiment? Sentimentul empiric al psihologilor, ireductibil la ideal, sau însuşirea mistică a comunicării şi unirii cu infinitul şi cu absolutul? Absurda „valoare a plăcerii" a lui Fechner, sau „puterea de judecată" *(Urteilskraft)* a lui Kant? Acestor autori şi altora, dominaţi încă de tendinţe metafizice, le lipseşte, s-ar spune, curajul propriilor lor idei; se simt într-un mediu ostil şi vorbesc cu jumătate de gură sau încearcă să facă tranzacţii. Psihologul Jodl admite sentimentele elementare estetice, descoperite de Herbart, şi le defineşte drept „excitaţii nemijlocite care nu se bazează pe o activitate

[1] MAX DIEZ, *Theorie des Gefuhls z. Begrundung d. Aesthetik,* Stuttgart 1892.



asociativă sau reproductivă ori pe imaginaţie", deşi „în ultimă analiză se reduc la aceleaşi principii"[1].

Orientarea pur psihologică şi asociaţionistă devine *"i*llt_ie"a"! clară la profesorul Theodor Lipps şi în cadrul şcolii sale. odor Lipps critică şi respinge teoriile estetice: a) teoria jocului ; b) a plăcerii; c) a artei ca recunoaştere a vieţii reale, chiar dacă e neplăcută ; d) a emotivităţii şi zguduirii pasionale; e) a sincretismului, prin care artei, alături de joc şi plăcere, i se atribuie o serie de alte scopuri (recunoaşterea vieţii în realitatea ei, revelarea individualităţii, emoţie puternică, eliberarea de o greutate, jocul liber al imaginaţiei. Teoria susţinută de el nu e în fond prea diferită de cea a lui Jouffroy, deoarece se reduce la teza că frumosul artistic este *simpaticul.* „Obiectul simpatiei este eul nostru obiectivat, transpus în alţii şi de aceea regăsit în ei. Noi ne simţim în ceilalţi şi îi simţim pe ceilalţi în noi. In ceilalţi ne simţim fericiţi, liberi, mai mari, mai înălţaţi, sau contrariul tuturor acestora. Sentimentul estetic de simpatie este nu numai un mod al plăcerii estetice, ci însăşi plăcerea estetică. Orice plăcere estetică este bazată, în ultimă analiză, numai pe simpatie şi pur şi simplu pe ea; chiar şi cea pe care ne-o dau liniile şi formele geometrice, arhitectonice, tectonice, ceramice şi altele". „Ori de cîte ori în opera de artă întîlnim personalitatea (nu ca un defect al omului, ci ca ceva pozitiv omenesc), care este de acord sau găseşte rezonanţă în posibilităţile şi tendinţele vieţii noastre şi activităţii noastre vitale; ori de cîte ori întîlnim pozitivul omenesc, obiectiv, pur şi liber de toate interesele reale care sînt în afara operei de artă şi pe care numai arta poate să-l reprezinte, iar contemplarea estetică îl cere; în toate aceste cazuri, acordul, consonanţa ne umplu de beatitudine. Valoarea personalităţii este valoare etică. In afara ei nu există altă posibilitate şi determinare a eticului. De aceea orice plăcere artistică şi estetică în general este plăcerea a ceva ce are

[1]FRIEDR. JODL, *Lehrb. der Psychologie,* Stuttgart, 1896, § 53, pp. 404 —
-414.



valoare etică *(eines ethisch Wertvollen)* nu ca element al unui complex, ci ca obiect al intuiţiei estetice"[1]. 6r00s Activitatea estetică este, în acest fel, lipsită de orice valoare proprie, primindu-şi valoarea, indirect, de la morală. — Fără să ne pierdem vremea cu elevii lui Lipps (cum sînt Stern şi alţii[2]) şi cu gînditori de orientare analogă (printre care Biese, teoretician al antropomorfismului şi al metaforei universale[3], şi Konrad Lange, propagator al tezei că arta ar fi *autoiluzie conştientă*[4] vom menţiona pe profesorul Karl Groos (1892), care se apropie într-un fel de

conceptul de act estetic ca valoare teoretică[5]. între cei doi poli ai conştiinţei sensibilitatea şi intelectul, există diferite trepte intermediare, din care face parte intuiţia sau imaginaţia avînd ca produs *imaginea* sau *aparenţa (Schein),* medie între senzaţie şi concept. Imaginea este plină ca senzaţia, dar ordonată ca conceptul: nu are bogăţia inepuizabilă a acesteia, dar nici sărăcia şi goliciunea acestuia. Atît imaginea cît şi aparenţa sînt fapte estetice, care nu se disting de imaginea simplă şi obişnuită în ceea ce priveşte calitatea, ci numai în intensitate: imaginea estetică este aceeaşi imagine simplă, cînd atinge *culmea conştiinţei.* Prin conştiinţă trec reprezentările, după cum oamenii care merg după treburile lor trec grăbiţi peste un pod; dar, atunci cînd trecătorul se opreşte pe pod şi contemplă spectacolul, atunci e zi de sărbătoare, atunci se produce opera estetică. Aceasta nu e, deci, pasivitate, ci activitate; este *imitaţie internă (innere Nachahmung)* potrivit formulei adoptate de Groos[6]. Acestei teorii i s-ar putea obiecta că toate imaginile, pentru a fi cu adevărat

[1] *Komih und Humor, eine psychol, aesthet. Untersuch.,* Hamburg-Leipzig pp. 223-227.

[8] PAUL STERN, *Einfuhlung u. Association i. ă. neueren Aesth.,* 1898, In culegerea *Beitrăge z. Aesth.,* editată de Lipps şi de R. M. Werner, (Hamburg-Leipzig).

" ALPR. BIESE, *Das' Associationsprincip. u. d.Anthropomorphismus i. d. Aesth.,* 1890; *Die Philosophie des Metaphorishen,* Hamburg-Leipzig, 1893.

• KONRAD LANGE, *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des hiinstleri-schen Genusses,* Leipzig, 1895.

• KARL GROOS, *Einleitung i. d. Aesthetik,* Giessen, 1892.

• *Ibid.,* pp. 6-46 şi 83-l00.



intense, trebuie să ocupe, cel puţin pentru o clipă, culmea conştiinţei, şi că simpla imagine sau este şi ea produs al unei activităţi nu mai mici decît cea estetică sau nu este o imagine, propriu-zisă. De asemenea, ar fi de obiectat că determinarea imaginii, ca ceva ce ţine de senzaţii şi de concept, poate duce înapoi la intuiţia intelectuală şi la celelalte misterioase facultăţi ale metafizicienilor, pe care Groos mărturiseşte că le detestă. Intr-un mod şi mai puţin fericit el distinge opera estetică după formă şi conţinut; după conţinut el recunoaşte patru clase: cea *asociativă* {în sensul strict), cea *simbolică,* cea *tipică,* şi cea *individuală*[1] ; şi introduce în doctrina sa (care n-ar avea nevoie de aceasta) conceptele de *infuziune a personalităţii* şi de *joc.* în privinţa acestuia din urmă observă că „imitaţia internă este cel mai nobil joc al omului"[2], şi adaugă că „conceptul jocului se aplică pe deplin contemplării, dar nu producţiei estetice, în afară de cazul popoarelor primitive"[3].

Groos, de altfel, se eliberează de „modificările frumosului", deoarece, o dată plasată activitatea estetică în imitaţia internă, e clar că tot ceea ce nu e imitaţie internă rămîne exclus din acea activitate ca fiind ceva în plus şi ceva diferit. „Orice frumos (frumos înţeles în sensul de simpatic) ţine de estetic, dar nu orice fapt estetic e frumos". Frumosul deci este reprezentarea plăcutului sensibil; urîtul este reprezentarea neplăcutului; sublimul, reprezentarea unui lucru puternic *(Gewaltiges)* într-o formă simplă; comicul, reprezentarea a ceva inferior. Şi aşa mai departe[4]. Cu mult bun simţ, Groos ia în derîdere funcţia pe care Schasler şi Hartmann i-o atribuiau urîtului. A spune că elipsa are un moment de urîţenie în raport cu cercul, fiindcă simetria ei este numai în raport de două axe şi nu de infinit de multe, este ca şi cum am spune că „vinul are relativ un gust neplăcut fiindcă îi lipseşte *(ist aufgehoben)* gustul plăcut al berii"[5]. — Şi Lipps, în scrierile sale estetice, recunoaşte că comicul (asupra căruia oferă o îngrijită ana-



• *Ibid.,* pp. 100-l47. [1] *Ibid.,* pp. 175 — 176.

• *Ibid.,* p. 292.

• Jbid., pp. 168-l70.

[1] *Ibid.,* pp. 46 —50 şl întreaga parte a III-a

Modificările Frumosului la

Groos şi Lipps

**30**



liză psihologică[1]) nu are în sine valoare estetică; dar el, ca o consecinţă a tendinţei sale moraliste, schiţează apoi ceva asemănător cu doctrina depăşirii urîtului: un proces, adică, prin intermediul căruia s-ar atinge o mai mare valoare estetică ( = de simpatie)[2].

?â Lucrări ca ale lui Groos şi, în parte, ca acelea ale lui

Lipps, contribuie, de altfel, la înlăturarea multor erori şi la menţinerea cercetării estetice în domeniul analizei interne. Un merit asemănător trebuie recunoscut cărţii francezului *Veron*[3], care se pronunţă

contra frumosului absolut al esteticii academice şi, acuzîndu-l pe Taine că face confuzie între artă şi ştiinţă, estetică şi logică, observă că dacă arta ar trebui să exprime esenţa lucrurilor, calitatea unică şi dominantă, „cei mai mari artişti ar fi cei care ar reuşi mai bine să pună în evidenţă esenţa... iar marile opere s-ar asemăna între ele mai mult decît altele şi şi-ar arăta clar identitatea lor comună, în timp ce se întîmplă tocmai contrariul"[4]. Dar în zadar căutăm la Veron o metodă ştiinţifică: precursor al lui Guyau[5], el admite că arta reprezintă, în fond, două lucruri diferite, două arte: una *decorativă,* care are ca obiect frumosul, adică plăcerea ochiului şi a urechii, rezultată din anumite dispuneri de linii, forme, culori, sunete, ritmuri, mişcări, umbre şi lumini, fără intervenţia necesară a ideilor şi sentimentelor şi a cărei studiere ţine de optică şi de acustică; cealaltă, *expresivă,* care dă „expresia emoţionată a personalităţii umane". Arta decorativă predomină, după părerea lui, în lumea antică; arta expresivă, în cea modernă[6]. Nu e posibil să expunem aici teoriile estetice ale artiştilor şi literaţilor; prejudecăţile ştiinţifice şi istoriste ale experimentului şi documentului uman în realismul lui Zola, sau moralismul artei-problemă a lui Ibsen şi a şcolii scandinave. Despre artă au scris cu profunzime şi,

'V. mai sus, pp. 161 — 163.
[1] *Komik und Humor,* pp. 199 şi urm.
EDG. VfiRON, *L'Esthitique,* ed. a 2-a, Paris, 1883.
[1] *Ibid.,* p. 89.
'V. mai sus, pp. 455 — 456.
• *Esthttique,* pp. 38, 109, 123 şi urm.

poate, mai bine decît oricare alţii, filozofii şi criticii de profesie din ţara lor, Charles Baudelaire în articole şi pagini răzleţe[1], şi Gustave Flaubert, în scrisorile sale[2]. Sub influenţa lui Veron şi a urii sale faţă de conceptul de frumos, a fost concepută şi cartea lui Lev Tolstoi asupra artei[3]; aceasta, după definiţia marelui artist rus, comunică *sentimentele* după cum cuvîntul comunică *gîndurile.* Dar în ce fel este înţeles acest lucru, se vede din comparaţia pe care el o face între artă şi ştiinţă, ajungînd la afirmaţia că „funcţia artei este de a face asimilabil şi sensibil ceea ce ar putea să nu fie asimilat sub forma argumentării", şi că „adevărata ştiinţă examinează adevărurile considerate importante pentru o anume societate şi într-o epocă dată şi le face să pătrundă în conştiinţa oamenilor, în timp ce arta le face să treacă din domeniul ştiinţei în cel al sentimentului"[4]. Nu există deci artă pentru artă după cum nu există ştiinţă pentru ştiinţă. Orice operă de artă trebuie să fie îndreptată spre creşterea moralităţii şi suprimarea violenţei. Şi de aceea se poate spune că aproape întreaga artă produsă pînă acum în lume e falsă: Eschil, Sofocle, Euripide, Aristofan, Dante, Tasso, Milton, Shakespeare, Rafael, Michelangelo, Bach, Beethoven (spune Tolstoi) sînt „reputaţii artificiale, făurite de critici"[5].

Tot printre artişti mai degrabă decît printre filozofi e[r]igche ar trebui amintit Friedrich Nietzsche căruia (tot aşa cum s-a spus despre Ruskin) i-am face o nedreptate dacă am vrea să-i expunem în termeni ştiinţifici afirmaţiile estetice, supunîndu-le criticilor pe care nu e greu să şi le atragă în această privinţă. Nietzsche nu a prezentat propriu-zis o teorie a artei în nici una dintre cărţile sale, nici măcar în prima dintre ele privitoare la *Originea tragediei*[6], în ciuda aparenţelor; ceea ce pare teorie este manifestarea

[1] *L'Art romantique* (circa 1860); *Oeuvres posthumes,* 1887.
' *Correspondance,* 1830 — 1880, 4 voi; ed. nouă, Paris, 1902—1904.
[3] *Qu'esfce que l'Art,* trad. franc, Paris, 1898.
* *Ibid.,* pp. 17l-l72 şi 308.
[5] *Qu'est-ce que VArt,* pp. 201 — 202.
• *Die Geburt der Tragedie oder Griechenthum und Pessimismus,* 1872, (trad. ital., Bari, 1921). •»

r•Ch
i

30*



sentimentelor şi a tendinţelor autorului. De altfel, regăsim la el acea îngrijorare cu privire la valoarea şi scopul artei şi cu privire la problema inferiorităţii sau superiorităţii ei în raport cu ştiinţa şi filozofia, care a fost proprie perioadei romantice. Nietzsehe fiind, în mai multe privinţe, ultimul şi cel mai strălucit reprezentant al ei. De la romantism mai mult decît de la Schopenhauer provin elementele de gîndire din care e constituită deosebirea dintre arta *apolinică* (de contemplare senină, cum ar fi cea a epopeii şi a sculpturii) şi arta *dionisiacă* (de agitaţie şi tumult, pe care am avea-o în muzică şi dramă). Doctrine puţin riguroase, şi de aceea, puţin rezistente, dar de înaltă inspiraţie şi care transportă gîndirea într-o regiune spirituală a cărei înălţime aproape că nu a fost atinsă niciodată în cea de a doua jumătate a secolului al XlX-lea.

în acea vreme printre gînditorii cei mai remarcabili, care s-au dedicat domeniului estetic, au

fost poate unii care au încercat să construiască teorii ale artelor particulare. Şi fiindcă, aşa cum ştim[1], nu se pot concepe legi şi teorii filozofice ale artelor particulare, ideile prezentate de aceşti gînditori trebuiau să fie (cum de altfel şi sînt) doar concluzii generale de estetică. Printre aceştia (în afară de Baudelaire şi Flaubert deja amintiți) trebuie să un estetician menționăm mai întîi pe ascuțitul critic originar din Boe-ai muzicii. mia Eduard Hanslick, care a publicat în 1854 cartea *Des-*
E. Hanslick „ , , ,., *Ji* , „
*pre frumosul muzical,* reeditata apoi de mai multe ori şi tradusă în diferite limbi[2]. Hanslick combate pe Richard Wagner şi în general pretenția de a găsi în muzică concepte, sentimente şi alte conținuturi determinate. „în cele mai neînsemnate elucubrații muzicale, unde cel mai puternic microscop n-ar putea să descopere nimic, oamenii sînt dispuşi dintr-o dată să vadă o *Seară înainte de bătălie, o Noapte de cară în Norvegia,* o *Aspirație către mare* sau cine ştie ce altă absurditate, dacă coperta a avut îndrăzneala să afirme că acesta este subiectul bucății"[3]. Şi cu o vioi-

[1]V. mal sus, pp. 184 — 185
»*Vom Musikalisch-Schonen,* Leipzig, 1854, ed. **a** Vil-a, 1885 **(trad. franc;** Du *beau dans la musique,* Paris, 1877). » *Ibid.,* p. 20.



ciune asemănătoare protestează contra celor duioşi la inimă, care, în loc să guste operele de artă, ştiu să extragă din ele doar efecte patologice de excitare pasională şi de activitate practică. Dacă e adevărat că muzica greacă producea astfel de efecte, „dacă erau suficiente unele accente frigiene spre a-i încuraja pe soldați în fața duşmanului, şi o melodie în stil doric ca să se asigure fidelitatea unei soții al cărei soț era departe, pierderea muzicii greceşti ar putea îndurera pe generali şi pe soți, dar esteticienii şi compozitorii nu vor avea motiv să se plîngă"[1]. Dacă fiecare *Requiem* lipsit de sens, fiecare marş funebru gălăgios, fiecare *Adagio* plin de gemete ar avea puterea de a ne face trişti, cine ar putea să îndure viața în astfel de condiții? Dar e deajuns ca o adevărată operă muzicală să ne privească în față, cu ochi limpezi şi strălucind de frumusețe, ca noi să ne simțim legați de farmecul ei irezistibil, chiar dacă ea ar avea drept substanță toate durerile secolului."[2] conceptul de Scopul unic al muzicii (acesta este principiul susținut de ii™a a ans" Hanslick) este forma, *frumosul muzical.* Pentru această afirmație herbartienii i-au arătat multă dragoste, ca unui neaşteptat şi puternic aliat; iar Hanslick însuşi, făcînd schimb de amabilități, s-a simțit dator să-i amintească, în edițiile ulterioare ale cărții sale pe Herbart şi pe credinciosul lui elev Robert Zimmermann, care (spune el) a dat „o deplină dezvoltare marelui principiu estetic al formei"[3]. Dar laudele unora şi respectuoasa declarație a celuilalt izvorau dintr-un echivoc, fiindcă „frumos" şi „formă" sînt înțelese într-un fel de herbartieni şi în alt fel, cu totul diferit, de Hanslick. Simetrie, raporturi pur acustice, plăceri ale urechii, nu constituie, după părerea lui, frumosul muzical[4]; matematicile sînt de-a dreptul inutile esteticii muzicii[5]. Frumosul muzical este spiritual şi semnificativ; el are gînduri, desigur, dar *gînduri muzicale.* „Formele sonore nu sînt goale, ci perfect pline; n-ar putea fi comparate cu nişte simple linii, care delimitează un spațiu; ele sînt spiritul care capătă corp şi-şi extrage din sine însuşi propria corporalizare. Mai mult decît un arabesc, muzica este

[1] *Ibid.,* p. 98. • *Ibid.,* p. 119.
[1] *Ibid.,* p. 101. ' *Ibid.,* p 50.
• *Ibid.,* p. 65.



Esteticieni **ai artelor plastice. K. Fiedler**
Intuiție expresie

un tablou; dar un tablou al cărui subiect nici nu poate *îi exprimat în cuvinte,* nici nu poate fi închis într-un *concept precis.* Există în muzică o semnificație şi există o conexiune, dar de natură specific muzicală; muzica este un *limbaj,* pe care noi îl înțelegem şi-l vorbim, dar care este *imposibil de tradus"*[1]. Hanslick admite că muzica, chiar dacă nu zugrăveşte calitățile sentimentelor, zugrăveşte însă tonul sau latura lor dinamică; dacă nu substantivele,

adjectivele; dacă nu „duioşia şoptită" sau „curajul impetuos", cu siguranță „şoptitul" şi „impetuosul"[2]. Miezul cărții sale este negarea posibilității de a separa, în muzică, forma şi conținutul, „în muzică, nu există un conținut față în față cu o formă, fiindcă nu există formă în afara conținutului." „Să luăm un motiv, primul care ne cade la îndemînă: care este conținutul şi care e forma? Unde începe una şi unde se sfîrseşte celălalt? Ce anume numim conținut? Sunetele? Bine: dar ele au şi primit o formă. Şi ce vom numi formă? Tot sunetele? Dar ele sînt deja formă umplută, adică, au un conținut."[3] Aceste observații dovedesc toate o ascuțită pătrundere a naturii artei, deşi nu sînt întotdeauna formulate în mod riguros şi nici înlănțuite într-un sistem. Credința că ele se referă la caracteristicile particulare ale muzicii[4] şi nu în mod universal la ceea ce e comun şi constitutiv oricărei forme de artă îl împiedica pe Hanslick să vadă mai departe.

Un alt estetician specialist este Konrad Fiedler, autor al unor scrieri despre artele plastice, dintre care cea mai importantă se intitulează *Originea activității artistice* (1887)[5]. Poate nimeni n-a pus în relief mai bine şi mai elocvent de-cît Fiedler caracterul activ al artei, pe care el îl compară cu limbajul. „Arta începe chiar acolo unde se sfîrseşte intuiția (percepția). Artistul nu se deosebeşte de ceilalți oameni prin vreo aptitudine perceptivă specială, pentru că ar şti să observe mai mult sau mai intensiv sau ar poseda în

*Ibid.,* pp. 50-51 ' *Ibid.,* pp. 25-39.
• *Ibid.,* p. 122. • *Ibid.,* pp. 52, 67, H3 etc.
[1] KONRAD FIEDLER, *Der Ursprung der Kunstlerischen Thâtigkeit,* Leipzii 1887, împreună cu alte lucrări de acelaşi autor In culegerea: *Schriften iiber* ***Kuntt,*** ed. H. Marbach, Leipzig, 1896.



ochi vreo însuşire specială de a alege, de a strînge, a transforma, a înnobila, a ilumina, ci mai degrabă printr-un dar al său particular care-l pune în situația de a trece imediat de la percepție la expresia intuitivă: legătura lui cu natura nu e perceptivă, ci expresivă." „Cine stă să privească pasiv poate foarte bine să creadă că posedă lumea vizibilă ca pe un tot imens, variat şi foarte bogat: lipsa totală de oboseală, uşurința cu care participă la o inepuizabilă multitudine de impresii vizuale, rapiditatea cu care reprezentările îi străbat conştiința, îi dau certitudinea că sta în mijlocul unei mari lumi vizibile, chiar dacă el nu şi-o poate reprezenta într-o singură clipă ca un tot. Dar această lume, mare, bogată, incomensurabilă dispare chiar în clipa în care forța artistică încearcă serios să pună stăpînire pe ea. Deja prima încercare de a ieşi din starea crepusculară, pentru a ajunge la claritatea vizuală, restrînge cercul lucrurilor de văzut. Activitatea artistică poate fi concepută ca o conti-nurea a acelei concentrări a conştiinței, care reprezintă primul pas pe drumul ce duce la claritate, pe care o obținem numai prin limitare." Procesul spiritual şi procesul corporal sînt aici unul şi acelaşi lucru; şi „acea activitate, tocmai fiindcă e spirituală trebuie să constea în forme cu totul determinate, tangibile, demonstrabile sensibil". Arta nu se află în raport de subordonare față de ştiință. Ca şi omul de ştiință artistul tinde să iasă din starea perceptivă naturală şi să-şi însuşească lumea; dar există regiuni la care formele gîndirii şi ştiința nu duc, dar duce, în schimb, arta. Aceasta nu e propriu-zis o imitație a naturii, fiindcă ce este oare natura dacă nu acel amestec confuz de percepții şi de reprezentări, a cărei sărăcie efectivă a fost dovedită? Dar se poate spune, în alt sens, că e o imitație a naturii, în măsura în care ea nu are ca scop să ofere concepte sau să stîrnească emoții, adică să producă valori intelectuale şi valori sentimentale. Produce desigur şi pe unele şi pe celelalte, dacă vrem să spunem aşa, dar de o *calitate cu totul proprie,* care constă în deplina *vizualitate (Sichtbarkeit.)* — Avem aici, într-un mod mai riguros şi filozofic, aceeaşi sănătoasă concepție, aceeaşi vie înțelegere naturii a artei, pe care am văzut-o la Hanslick. Lui Fiedler i se alătură Adolf Hildebrand




**Limitele înguste ale acestor teorii**

care a insistat şi el asupra caracterului activ al artei, *arhitectonic* (spune el) şi nu *imitativ,* referindu-se în elucidările-lui teoretice mai ales la operele de sculptură, care este arta practicată de el.[1]

Ceea ce este de dorit la Fiedler şi la alţi scriitori de aceeaşi tendinţă este conceperea faptului estetic, nu ca produs-excepţional al unor oameni excepţional dotaţi, ci ca activitate de fiecare clipă a omului, care nu posedă altfel tot ceea ce posedă cu adevărat din lume decît în reprezentări-expresii, şi care cunoaşte în măsura în care produce.[2] Pro-priu-zis, nici limbajul nu e termen de comparaţie pentru artă, nici arta nu e pentru limbaj, deoarece comparaţia se face între lucruri diferite cel puţin într-o privinţă, iar arta şi limbajul sînt identice. Aceeaşi critică poate fi adresată filozofului francez Bergson, care, în lucrarea sa *Risul*[3]*,* expune o teorie a artei în cele mai multe privinţe asemănătoare cu cea a lui Fiedler, dar păcătuind in aceeaşi măsura deoarece concepe facultatea artistică ca fiind diferită şi excepţională în raport cu limbajul de fiecare zi. în viaţa obişnuită (observă Bergson), deplina individualitate a lucrurilor ne scapă, şi din ele nu vedem decît atît cît ne trebuie pentru nevoile noastre practice. Limbajul confirmă o astfel de simplificare, fiindcă substantivele, în afară de cele proprii, sînt toate nume de genuri sau clase. Dar din cînd în cînd, ca şi cînd s-ar distra, natura stîrneşte suflete mai deosebite şi desprinse de viaţă (artiştii), care regăsesc şi dezvăluie bogăţia ascunsă sub palidele semne, sub „etichetele" vieţii cotidiene şi îi ajută pe ceilalţi (care nu sînt artişti) să vadă cîte ceva din ceea ce ei văd, folosind în acest scop culori, forme, legături ritmice de cuvinte şi acele ritmuri de viaţă şi de respiraţie, încă mai intime omului, care sînt tonurile muzicale.

Exigenţei de a gîndi conceptul de artă în universalitatea lui, făcîndu-l să coincidă cu pura şi naiva cunoaştere intuitivă, i-ar fi putut servi, poate, în cadrul decăderii meta-

[1] *Das Problem der Form in der bildenden Kunst,* eJ. a Ii-a, 1898 (ed. a IV-a, Strasburg, 1903).

'V. mai sus *Teoria,* pp. 82—88.

•H. BERGSON, *Le rire, Essai sur la signification du comique,* Paris, 1900, pp. 153-l61.

fizicii idealiste, o sănătoasă întoarcere .la Baumgarten, adică o reînviere şi totodată o corectare, datorită noilor concepte dobîndite, a acelei „Logici estetice" pe care vechiul filozof din secolul al XVIII-lea o încercase. Dar Kon-rad Hermann, care în 1876 şi-a proclamat întoarcerea la Baumgarten[1], a făcut un prost serviciu cauzei care putea să nu fie greşită. După părerea lui, estetica şi logica sînt ştiinţe normative; dar în logică nu există, ca în estetică, „o anumită categorie de obiecte externe, adecvate exclusiv în mod specific facultăţii, gîndirii", iar, pe de altă parte, „operele şi rezultatele gîndirii ştiinţifice nu sînt atît de exterioare şi sensibil intuitive ca cele ale invenţiei artistice". Atît logica cît şi estetica se referă nu la simţirea şi gîndirea empirică a sufletului, ci la cea pură şi absolută. Arta elaborează o reprezentare care se află la mijloc între singular şi universal. Frumosul exprimă perfecţiunea specifică, caracterul propriu, şi, ca să spunem aşa, obligatoriu *(seinsol-lend)* al lucrurilor. Forma este „hotarul extern sensibil, sau modul de apariţie al unui lucru, în contrast cu sîmburele lucrului însuşi şi cu conţinutul său esenţial şi substanţial". Conţinut şi formă sînt ambele estetice, iar interesul estetic priveşte totalitatea obiectului frumos. Activitatea artistică nu are un organ special, cum are gîndirea în limbaj. Esteticianul, ca şi lexicograful, ar avea obligaţia de a alcătui un dicţionar de tonuri şi culori, şi un dicţionar al diferitelor sensuri pe care acestea le pot avea[2]. Hermann, după cum se vede din aceste citate, pune la un loc propoziţiile cele mai opuse. El acceptă pînă şi legea estetică a secţiunii de aur şi o aplică tragediei: *partea cea mai mare* a liniei este eroul tragic; pedeapsa, care-l loveşte (linia întreagă) este calculată în raport cu mărimea vinii lui, şi anume în funcţie de cît a ieşit el în afara măsurii comune (partea mai mică a liniei)[3]. Ceea ce are aproape aerul unei glume. — Fără o legătură directă cu Baumgarten s-a propus într-o biata cărticică a lui Wili Nef (1898)[4] o reformă a esteticii, aceasta

[1] KONRAD HERMANN, *Die Aesthetik in ihrer Geschichte und als Wissen-schaftliches System,* Leipzig, 1876.

' *Ibid., passim.* • *Ibid.,* § 56.
*f* WILI NEF, *Die Aesthetik als Wissenschaft der anschaulicheen Erkenninis,* Leipzig, 1898. »



Eclectismul. B. Bosanquet

Estetica expresiei. Situația actuală

urmînd să fie tratată ca „știință a cunoașterii intuitive". Nef consideră că și animalele participă la a sa „cunoaștere intuitivă", distinge în ea o latură formală (intuiția) și un conținut sau latură materială (cunoașterea), consi'derînd că de cunoașterea intuitivă țin legăturile obișnuite dintre oameni, jocurile și arta.

Spre a concilia într-un mod oarecare conținutul cu forma în unitatea expresiei s-a străduit istoricul englez al esteticii, Bosanquet (1892). „Frumosul (spune Bosanquet în introducerea la a sa istorie) este ceea ce are *expresivitate* caracteristică sau individuală pentru percepția sensibilă sau pentru imaginația supusă condițiilor expresivității generale sau abstracte prin același mijloc." „Chinul adevăratei estetici (observă el într-alt loc) constă în a demonstra cum combinarea de forme *decorative* în reprezentările *caracteristice,* printr-o intensificare a caracterului esențial imanent în ele chiar de la început, le supune unei semnificații centrale, care stă față de complexa lor combinație așa cum semnificația lor'abstractă stă față de fiecare dintre ele separat."[1] Dar problema, pusă în modul astfel sugerat de antiteza dintre cele două școli ale esteticii germane (cea a conținutului și cea a formei) devine, după cum ni se pare, insolubilă.

în Italia, De Sanctis nu a format o școală a științei estetice. Gîndirea lui a fost imediat greșit înțeleasă și sărăcită de cei care au avut pretenția să-l corecteze și care s-au întors de fapt la învechitele concepții retorice ale unei arte care ar consta puțin în conținut și puțin în formă. Numai în ultimul deceniu a reînceput o cercetare cu caracter filozofic, care a apărut cu ocazia dezbaterilor în jurul naturii istoriei[2] și a raporturilor ei cu arta și cu știința, alimentată fiind de polemicile apărute în legătură cu operele postume

[1] *A History of Aesthetics,* pp. 4 — 6, 372, 391, 447, 458, 466. » B. CROCE, *La storia ridotta sotto ii concetto generale dell'arte,* 1893 (acum In *Primi saggi',* ed. a III-a, Bari, 1951). P.R. TRO JANO, *La storia come scienza sociale,* voi. I, Napoli, 1897; *Q.* GENTILE, *II concetto della Storia* (In *Studi storici* de Crivellucci, 1889). A se vedea și F. DE. SARLO, *II problema estetico,* In *Saggi di filosofia,* voi. II, Torino, 1897; apoi, de același autor: *I dați dell'es-perienza psichica,* Firenze, 1903, în capitolul de concluzii.



ale lui De Sanctis[1]. Aceeași problemă a raporturilor dintre istorie și știință și a diversității sau antitezei dintre ele a reapărut și în Germania, fără ca, de altfel, să fi fost pusă într-o justă legătură cu problema estetică[2]. Aceste cercetări și discuții, și reapariția unei lingvistici îmbibate de filozofie, în'opera lui Paul și a altor cîtorva, oferă, după părerea noastră, un teren și mai favorabil dezvoltării științifice a esteticii decît îl pot'oferi înălțimile misticismului și abisurile pozitivismului și senzualismului.



[1] *La letteratura italiana nel secolo XIX,* sub Îngrijirea lui B. Croce. Napoli( 1896, și *Scritti vâri,* ed. Croce, 1898, 2 voi. (A se vedea In volumul lui CROCE: *Una famiglia di patrioți e altri saggi storici e critici,* ed. a III-a, Bari, 1949, partea a III-a).
'H. RICKERT, *Die Grenzen der naturwissenschaftKchen BegHfțibilduna* Freiburg, i. B., 1896-l902. ♦



Rezultatul iș-
tor e eg e c

# XIX
## PRIVIRE ASUPRA ISTORIEI UNOR PARTICULARE DOCTRINE

Am ajuns la capătul istoriei noastre. Și după ce am tre- revjs sforțările și îndoielile prin care s-a ajuns la descoperirea conceptului estetic; momentele de uitare și apoi de trezire și redescoperire pe care le-a parcurs; diferitele oscilații și lipsuri în determinarea lui exactă; și reînvierea triumfală și copleșitoare a vechilor erori, care păreau depășite; putem conchide acum, fără a avea aerul de a afirma ceva riscat, că estetică propriu-zisă a existat destul de puțină chiar în ultimele două secole de intensificare a acestor cercetări. Puține sînt mințile

care să fi sesizat soluția justă şi să o fi susținut cu energie, cu consecvență şi cu deplină conştiință. Cu siguranță că s-ar putea cita şi alte afirmații valabile, care duc la aceeaşi soluție justă, din autori care nu sînt filozofi, din critici de artă şi din artişti, din opiniile împărtăşite de toată lumea şi chiar din proverbe; prin ele, acei cîțiva filozofi nu ar mai părea izolați, ba chiar într-o numeroasă companie şi în perfect acord cu voința populară, cu bunul-simț universal.
Dar dacă, aşa cum a spus Schiller, ritmul filozofiei constă tocmai în a se *îndepărta* de opinia comună pentru a *reveni* la ea cu forțe mai mari, este evident că îndepărtarea este necesară; şi în îndepărtare constă procesul ştiinței, adică întreaga ştiință. în parcurgerea acestui obositor proces s-au produs în estetică acele erori care au fost totodată devieri de la adevăr şi strădanii de a se ridica sau a se ridica din nou la el: astfel a fost
hedonismul sofiştilor şi retorilor antichității, alsenzualiş-tilor din secolul al XVIII-lea şi din a doua jumătate a secolului al XlX-lea; hedonismul moralizator al lui Aristo-fan, al stoicilor, al eclecticilor latini, al scriitorilor medievali şi al autorilor de tratate din Renaştere; hedonismul ascetic şi consecvent al lui Platon şi al Părinților bisericii cît şi al rigoriştilor medievali, sau chiar foarte moderni; tot astfel a fost, în sfîrşit, misticismul estetic, apărut pentru prima oară o dată cu Plotin şi reînviat, puțin cîte puțin, pînă la ultimele lui victorii, cele mai mari, în perioada clasică a filozofiei germane. între aceste direcții în mod diferit greşite, care au brăzdat peste tot domeniul gîndirii, direcția reprezentată de empirismul subtil al lui Aristotel, de puternicul spirit de pătrundere a lui Vico, de analizele lui Schleiermacher, Humboldt, De Sanctis şi ale altor cîtorva care răspund cu un glas mai anemic pare abia o slabă rază de lumină. Este suficient acest şir de gînditori pentru a recunoaşte că ştiința estetică nu mai urmează să fie descoperită; dar faptul că aceştia sînt atît de puțini şi adesea greşit judecați, ignorați şi combătuți, ne face să conchidem că ea se află *încă la începuturile ei.*
Naşterea unei ştiințe este ca naşterea unei ființe vii: şfistoriacrii dezvoltarea ei ulterioară constă, ca în cazul oricărei vieți, ticn ştunțin-în lupta cu dificultățile şi erorile, generale sau particulare, lî'llor care o pîndesc din orice parte. Formele erorilor, şi amestecul dintre ele şi cu adevărul, sînt foarte variate: o dată extirpată una, apare alta, iar cele extirpate reapar din cînd în cînd, deşi niciodată sub aceleaşi aspecte. De unde necesitatea permanentă a criticii ştiințifice şi imposibilitatea ca o ştiință să se oprească din mers, ca ceva desăvîrşit şi definitiv care nu mai trebuie discutat. Despre greşelile, care ar putea fi numite generale, negări ale conceptului însuşi al artei, am vorbit deja rînd pe rînd, pe parcursul acestei istorii; s-a putut deduce de aici că simpla afirmare a adevărului nu a fost însoțită întotdeauna de o largă recunoaştere a terenului advers. Trecînd acum la erorile aşa-zis particulare, ne este clar că, dacă sînt desprinse din amestecurile hibride şi din plăsmuirile imaginare în care sînt învăluite, ele se reduc la trei categorii, conform cărora au şi fost cri-


ticate în partea teoretică a acestei lucrări. Pot fi, adică, erori: a) contra calității caracteristice a faptului estetic; b) contra calității specifice: c) contra calității generice: contradicții deci în raport cu caracterele de *intuiție,* de *cunoaştere* şi de *spiritualitate.* Dintre erorile din aceste categorii variate vom arăta pe scurt istoria acelora care au avut o importanță mai mare sau care durează încă. Mai mult decît o istorie, deci, vom face un eseu istoric, suficient să demonstreze că, şi în critica greşelilor particulare, ştiința estetică se află la începuturile ei. Chiar dacă unele din aceste erori se află în decadență sau aproape uitate, nu se poate spune că au decedat sau că sînt muribunde de moarte legală, adică de o critică dusă în mod ştiințific. A uita sau a respinge instinctiv nu înseamnă a nega în mod ştiințific.

## 1. RETORICA SAU TEORIA FORMEI ORNATE

Proceulnd in ordinea importanței, nu se poate să nu i se rezerve primul loc într-o astfel de trecere în revistă teoriei *retorice,* adică teoriei *formei ornate.*
Nu va fi însă de prisos să notăm mai înainte de orice că ceea ce a fost denumit în epoca

modernă „Retorică", adică teoria formei ornate, conține ceva mai mult şi mult mai puțin decît ceea ce anticii înțelegeau prin acelaşi cuvînt. Retorica, în sensul modern, este în principal o *teorie a elocvenței:* dar elocvența (Xsi?, (ppdcai?, epveia, *elocutio)* alcătuia numai unul, şi nu primul dintre capitolele retoricii antice. Aceasta, considerată în ansamblul ei, consta propriu-zis într-un manual şi un breviar pentru avocați şi oameni politici şi se referea la două sau trei „genuri" (judiciar, deliberativ şi demonstrativ) furnizînd sfaturi şi oferind modele celor care ar fi vrut să producă anumite efecte prin intermediul cuvîntului. Definiția primilor retori sicilieni, a elevilor lui Empedocle (Corax, Tisias, Gorgias), a inventatorilor acestei discipline, rămîne şi azi cea mai exactă: retorica este *producătoare a persuasiunii* (TOIOU? SyjfzioupYo?). Era vorba de a expune în ea modurile în care poate fi inoculată



altora, prin intermediul cuvîntului, o anumită convingere, o anumită stare sufletească: de unde „a face puternică partea slabă" (T6 TOV TTTO Xoyov xpsiTTw 7toisîv), „creşterea şi micşorarea, după împrejurare" *(eloquentia in augendo minu-endoque consistit),* sfatul lui Gorgias de a „lua lucrurile în rîs dacă adversarul le ia în serios şi de a le lua în serios dacă adversarul le ia în rîs"[1] şi alte asemenea procedee, devenite celebre. Cine procedează astfel nu e numai om estetic care spune frumos ce are de spus, ci este, mai ales, om practic, care vizează un scop practic. Darea atare, el nu se poate sustrage de la responsabilitatea morală față de ceea ce face; şi aici se încinge polemica platonică contra retoricii, adică contra şarlatanilor politici care vorbesc frumos şi contra avocaților şi ziariştilor fără conştiință. Iar Platon nu greşea cînd condamna retorica (atunci cînd e separată de un scop bun) ca o artă blamabilă şi demnă de dispreț, îndreptată spre a linguşi pasiunile, bucătărie care ruinează stomacul sau fard care strică fața. Dar chiar dacă tema retoricii ar fi fost conciliată cu etica, devenind o adevărată *călăuză a sufletului* (uaYY"* T'? SiaTcov **Xywv);** chiar dacă critica adusă de Platon s-ar fi referit numai la abuzurile ei (de orice se poate abuza, observa Aristotel, cu excepția virtuții); chiar dacă retorica ar fi fost purificată, făcîndu-l să iasă pe orator, cum vroia Cicero, *non ex rhetorum officinis sed ex academiae spatiis*[2]*,* şi impunîndu-i, prin Quintilian, să fie *vir bonus dicendi peritus*[3]*,* rămînea totuşi adevărat că ea nu putea să se constituie ca o ştiință propriu-zisă, întru-cît era formată dintr-un conglomerat de cunoştințe de natură diversă. Aşa erau descrierile afectelor şi pasiunilor, informațiile despre instituțiile politice şi juridice, teoriile despre silogismul abreviat sau entimenă, despre dovada care priveşte probabilii, despre expunerea pedagogică şi populară, despre elocvența literară, despre declamație şi mimică, despre mnemonică etc.

Bogatul şi disparatul conținut al acestei retorici antice care a atins cea mai mare înflorire prin Hermagoras din



Spusele lui Gorgias citate după ARIST., *Rhet.,* III, 18.

[1] CICERO, *Orat. ad Brut.,* introd.

' QUINTIL., *Inst. orat.,* XH, 1. »

Critici moralizatoare ce i-aufost aduse

Conglomerate fără sistem

Soarta ei în evul media *şl* fn Renaştere



Critieile lui Vives, Ramus şi Fatrizzi

Temnos în secolul al II-lea î.e.n.) se subțiază încet, încet, o dată cu decăderea lumii antice, şi cu schimbarea condițiilor politice. Nu e cazul să urmărim aici peripețiile ei în evul mediu şi substituirea ei parțială în formularele epocii şi în *Artes dictandi* (ca şi apoi în tratatele despre arta de a predica), nici să cităm observațiile unor scriitori ca Patrizzi şi Tassoni, privitoare la cauzele pentru care ea devenise aproape străină lumii din vremea acestora[1]: istoria aceasta ar merita să fie făcută, dar nu-şi are locul aici. Vom spune doar că în timp ce condițiile de fapt măcinau din toate părțile acel corp de cunoştințe, Luis Vives, Petrus Ramus (Pier-re de la Raniee), Patrizzi însuşi s-au apucat să-l critice ca *sistem.*

Vives punea puternic în relief confuziile autorilor antici de tratate, care cuprindeau *omnia* şi îmbinau elocvenţa cu morala, impunîndu-i oratorului obligaţiile de *cir bonus.* Din cele cinci părţi ale retoricii antice el respingea patru ca fiind străine de ea: memoria, care e necesară tuturor artelor; invenţia, care este materia fiecărei arte particulare; recitarea, care este o parte extrinsecă; dispoziţia, care revine invenţiei; reţinînd doar elocvenţa care se ocupă nu de *quid dicendum,* ci de *quemadmodum,* extinzînd-o nu numai la cele trei genuri, ci şi la istorie, la apologetică, la epistole, nuvele, poezie[2]. în privinţa acestei extinderi, există abia uşoare tentative în antichitate, la cîte un retor care a inclus timid în retorică tocmai ysvoţ î7Topixov şi STCICTTOXixov şi întîmpinînd opoziţie, a inclus şi problemele *infinite,* adică pur teoretice şi fără legătură cu cazurile practice, adică genul ştiinţific sau filozofic[3]: alţii au judecat ca Cicero[4], care consideră că o dată ce s-a obţinut arta lucrului celui mai dificil, arta elocvenţei juridice, restul e o joacă *(luduş est ho-mini non hebeti...)* — Ramus şi discipolul său Homer Talon, reproşîndu-le lui Aristotel, Cicero şi Quintilian, con-

'FRAN. PATRIZZI, *Della'Rhetorica, dieci dialoghi,* Venezia, 1562, dial. 7; TASSONI, *Pensieri diverşi,* cartea a X-a, cap. 15.
• *De causis corruptarutn artium,* 1531, cartea a IV-a; *De ratione dicendi,* 1533.
•CICERO, *De orat.,* I, 10-11; QUINTIL., *Inst. orat.,* III, 5.
«CICERO, *De orat.,* II, cap. 16 — 17.



fuzia dintre dialectică şi retorică, atribuiau primei invenţia şi dispunerea, rezervînd, de acord cu Vives, retoricii convenabil înţelese numai „elocvenţa"[1]. Patrizzi, în schimb nega şi uneia şi celeilalte caracterul de ştiinţă şi le recunoştea drept simple „facultăţi", care nu au o materie particulară (şi de aceea nu recunoştea nici cele trei genuri) şi se deosebesc între ele numai prin faptul că dialectica e făcută pentru dialog şi îndreptată spre necesar, pe cînd retorica se obţine prin vorbirea extinsă şi tinde să ne convingă în legătură cu ceea ce trebuie să credem. De altfel, chiar şi Patrizzi nota că de „vorbirea legată" se folosesc toţi, istorici, poeţi, filozofi, nu mai puţin decît oratorul, şi se alătura în acest fel la concluzia lui Vives[2]. *

Cu toate acestea, corpul de doctrine retorice a continuat să supravieţuiască cu tenacitate în şcoli. Patrizzi a fost dat uitării; Ramus şi Vives, dacă au avut vreun discipol (ca Francesco Sânchez şi Keckermann) au fost socotiţi doar ca nişte motive de scandal pentru tradiţionalişti. Pînă şi filozofii au respectat retorica: Campanella, în filozofia lui raţională, o definea: *quodammodo* Magiae portiuncula *quae affectus animi moderatur et per ipsos voluntatem ciet ad quae-cumque cult sequenda cel fugienda*[3]. Raumgarten avea în vedere împărţirea esteticii sale în euristică, metodologie şi semiotică (invenţie, dispunere, elocvenţă), împărţire care a trecut aidoma la Meier. Iar acesta din urmă are, printre atî-tea altele, o cărticică, *Doctrina teoretică a emoţiei afectelor*,* considerată de el ca o introducere psihologică la doctrina estetică. Pe de altă parte, Immanuel Kant, în *Critica puterii de judecată,* nota că elocvenţa, ca *ars oratoria* sau o artă a persuasiunii datorită frumoasei aparenţe şi formei de dialectică, trebuie deosebită de vorbirea frumoasă *(Wohlreden-heit):* şi că arta oratorică, folosind în propriile ei scopuri slăbiciunile oamenilor, „nu e demnă de nici o stimă" *(gar kei-*



[1] P. RAMUS, *Inst. dialectica*,* 1543; *Scholae in artes liberales,* 1555; TA-LAEUS, *Inst. orator.,* 1545.
[1] *Della Rhetorica,* dial. 10, şi urm.
[a] *Ration, Philos., pars* ferita, *videlicet. Rhetoricum liber unus iuxta propria dogmata* (Paris, 1636), cap. 3.
* *Theoretische Lehre von den Gemuthsbe wegungen iiberhaupt,* Halle, 1744.



Forme de pravieţnire epoca ini
guta
raoder-



*ner Achtung wiirdig)*[1]. In şcoli însă ea a dăinuit sub forma unor celebre compilaţii printre care una datorată iezuitului francez, părintele Dominique din Koln, folosită încă pînă acum cî+,eva decenii. Chiar şi astăzi, se semnalează, în aşa-zisele *îndreptare de literatură,* resturi din retorica antică, mai ales în capitolele asupra genului oratoric; şi chiar astăzi se alcătuiesc, deşi rareori, manuale de elocvenţă juridică sau sacră (Ortloff, Whately etc)[2]. Se poate spune totuşi, că retorica, în sensul antic al

cuvîntului, a dispărut de fapt din sistemul ştiinţelor: nici un filozof n-ar mai face din ea, aşa cum a făcut Campanella pe vremea sa o secţiune specială a filozofiei raţionale.
B*toriea în Printr-un proces invers se afirmă în epoca modernă, al-
ei cătuindu-se într-un corp de doctrine, teoria elocvenţei şi a vorbirii frumoase. Dar ideea era, după cum am spus, antică şi la fel de antic a fost modul de manifestare, adică doctrina formei *duble* şi conceptul de formă *ornată.*
conceptul de Conceptul de „ornat" trebuie să fi apărut spontan în
minte de îndată ce s-a început să se acorde atenţie virtuţii de a vorbi, ascultîndu-se recitările poeţilor[3] sau asistîndla luptele oratorice din adunările publice. într-adevăr, vorbirea frumoasă trebuie să fi fost diferită de vorbirea urîtă, sau vorbirea care plăcea mai mult trebuie să fi fost diferită de cea care plăcea mai puţin, sau vorbirea gravă şi solemnă de vorbirea blîndă şi familiară, deosebirea provenind din-tr-un *ceva mai mult,* dintr-un *adaos* pe care *abilitatea* personală a oratorului ştia să-l brodeze pe canavaua obişnuită. Din aceste consideraţii, retorii greco-romani, la fel cu cei indieni (care în mod spontan au recurs la acelaşi expedient), pe lîngă forma nudă (ipf)) sau pur *gramaticală* au distins forma care conţinea un element în plus, căruia i-au spus ornat (xoao?). *Ornatum est* (e de ajuns să citām pentru toţi pe Quintilian) *quod perspicuo ac probabili plus est*.*
literare
**•rnat**
[1] *Kritik d. Urtheilskraft,* § 53.
• H. F. ORTLOFF, *Die gerichtliche Redehunst,* Neuwied, 1887; R. WHATELY, *Elementi di Rettorica,* trad. ital. Pistoia, 1889.
**•ARISTOT., *Rfiet.,* III, 1.**
**• QUINTIL., *Inst. orat.,* VIII, 3.**
ornat
Omătul ca adaos şi extrinsec este fundamentul teoriei pe care Aristotel, ca filozof al retoricii, l-a dat reginei tuturor ornatelor, *metaforei.* Aceasta, după părerea lui, suscită o mare plăcere fiindcă, îmbinînd termeni diferiţi şi fă-cînd să se descopere raportul de specie şi gen, produce „învăţătură şi cunoaştere pe calea genului" (fx*9-v]uv *i* yvaiv Sta TOU *yhoxjq)* şi acea învăţare uşoară care este lucrul cel mai plăcut omului[1]. Ceea ce vrea să zică că metafora ar adăuga conceptului, despre care este vorba, o sclipire de cunoştinţe minore accidentale, un fel de divagare şi o uşurare, o plăcută instruire a sufletului.
Se obişnuia ca ornatul să fie împărţit în multe categorii categorii şi subcategorii. Aristotel (şi încă înaintea lui, aproape la fel Isocrate) clasifica ornatele, care îşi variază forma clară şi nudă, în provincialisme, translaţii şi epitete, alungiritrunchieri şi prescurtări ale cuvintelor şi în alte lucruri care se îndepărtează de uzul comun, şi apoi în ritm şi în armonie. Intre translaţii distingea patru categorii, de la gen la specie, de la specie la gen, de la specie la specie şi prin proporţie[2]. După Aristotel, şi-au îndreptat studiile asupra elocvenţei mai ales Teofrast şi Demetrius Falereus; iar prin opera acestor retori şi a urmaşilor lor clasificarea omătului s-a solidificat în împărţirea bipolară în *tropi* şi *figuri* (scheme), iar a figurilor în figuri de *vorbire* (cjiara r]? *"kivx;)* şi de *gîndire* (TT]? Siav o Ca?) a figurilor de vorbire în *gramaticale* şi *retorice,* iar a celor de gîndire în *patetice,* şi *etice.* Numai între translaţii se numărau, pe puţin spus, patrusprezece forme: metafora,sinedoca, metonimia, antonomaza, onomatopeea, catahreza, nietalepsa, epitetul, alegoria, enigma, ironia, perifrază, hiperbatul şi hiperbola, fiecare cu subspecii şi în faţă cu viciul corelativ. Figurile de vorbire se numărau, una peste alta, vreo douăzeci (repetiţia, anafora, antistrofa, climaxul, asindetul, asonanta etc); şi tot atîtea cele de gîndire (interogaţia, prozopopeea, etio-peea, hipotiposa, emoţia, simulaţia, apostrofa, reticenţa etc). Toate aceste împărţiri, dacă aveau o oarecare valoare
• *Rhet.,* III, 10.
[1] *Poet.,* 19 — 22; cf. *Rhet.,* **III,** 2- 10.
**SI***

ca ajutor al memoriei în raport cu forme particulare literare, considerate în mod raţional erau de-a dreptul bizare. Astfel încît unele categorii de ornat, cînd sînt aşezate printre tropi, cînd

printre figuri, alteori sau printre figurile de vorbire sau printre cele de gîndire, fără ca să se poată da în legătură cu asta altă explicaţie decît arbitrarul sau încurcătura retorului, care le ordonează şi le dispune la întîmplare. Şi fiindcă printre scopurile pe care le pot îndeplini categoriile retorice se află şi cel de a arăta diferenţa dintre o expresie şi alta, luată arbitrar *caproprie*[1], se înţelege de ce anticii au definit metafora: *verbi vel sermonis* a propria *significatione in* aliam *cum virtute mutatio,* iar figura *conformatio quaedam orationis remota* a communi *et* primum *se* offerente ratione[2].
conceptul de Contra teoriei omătului, adică a formei duble, nu s-a
convenabil produs, după cum se ştie, nici o rebeliune în antichitate. Se
mai aud, desigur, uneori sentinţe de-ale lui Cicero, Quinti-lian, Seneca sau alţii: *Ipsae res verba rapiunt — Pectus est quod disertos facit et vis mentis — Rem tene, verba sequentur — Curam verborum rerum volo esse sollicitudinem — Nulla est verborum nisi rei cohaerentium virtus.* Dar aceste pro-poziţiuni nu aveau sensul pregnant, pe care noi modernii am fi tentaţi să-l găsim în ele; erau, dacă vreţi, în contradicţie cu teoria omătului, dar o contradicţie, neobservată şi de aceea ineficace: proteste ale bunului-simţ, care nu doborau înşelătoarea doctrină din şcoli. Aceasta era de altfel protejată de un mecanism de precauţie, de o supapă de siguranţă, care nu permitea absurdităţii să se dezvăluie clar şi vizibil. Dacă omătul consta într-un *plus,* în ce măsură era bine să fie folosit? Dacă furniza plăcere, nu trebuia să se conchidă că, folosindu-l mult, am avea de la el o plăcere mare, iar folosindu-l excesiv, o plăcere excesivă? Aici era pericolul; iar retorii au procedat din instinct cînd au încercat să-l prevină, folosind spre apărare arma „convenabilului" (7rpe7rov). De ornat trebuie să ne folosim nici prea mult, nici prea puţin, *in medio virtus;* atît cît să fie *convenabil* (âXXâ 7rpe7rov); trebuie să-l amestecăm în stil „într-o anumită doză" zicea
V. mai sus, pp. 142—143.
[1] QUINT., *Instit. orat.,* VIII, 6; IX, 1.
Aristotel *(8zî* apa xsxpaaal 7To? Toiroiţ); omătul (adăuga acelaşi autor) trebuie să fie condiment nu aliment (Suaa oux *i8say.cc)*[1]. Convenabilul era un concept cu totul străin celui de ornat; era un rival, un inamic, destinat să-i ia locul: convenabil, de fapt, faţă de cine, faţă de expresie? Dar ceea ce e convenabil faţă de expresie nu poate fi numit ornat şi adaos extrinsec, fiindcă coincide în schimb cu expresia însăşi. Totuşi, retorii au pus la un loc, într-o tovărăşie paşnică (XOCTJXO? şi upeTOv) omătul şi convenabilul, fără să le treacă prin minte să găsească media lor într-un al treilea concept. Numai Pseudo-Longin, la observaţia predecesorului său Cecilius, că nu pot fi folosite mai mult de două-trei metafore în acelaşi loc, răspundea că ele trebuie folosite în acele locuri unde afectul (fâ TCXY)) vine ca un torent, adu-cînd cu el în mod necesar («? dcvaYxaîov) mulţimea acelor metafore[2].
Păstrată în compilaţiile antichităţii tîrzii (în lucrările [V?™! lui Donatus şi Priscianus şi în celebrul tratat alegoric al lui mediu şi în Martianus Capella) cît şi în compendiile lui Beda, Rabanus Rena3ter* Maurus şi alţii, teoria omătului a trecut în evul mediu, în timpul căruia Retorica a continuat să alcătuiască, împreună cu Gramatica şi cu Logica, *triviumul-nl* şcolilor. Ea era atunci favorizată într-un anumit fel de faptul că autorii şi literaţii se foloseau de o limbă moartă; prin aceasta se consolida opinia că forma frumoasă ar fi fost nu o chestiune spontană, ci o muncă de broderie şi tighel. In Renaştere, ea a rămas predominantă şi a fost restudiată pe baza celor mai bune izvoare clasice: la cărţile lui Cicero s-au adăugat *Instituţiile* lui Quintilian şi apoi *Retorica* aristotelică, cu tot alaiul de retori mărunţi latini şi greci, printre care Hermogenes, cu celebrele sale *Idei,* preferat şi pus în vogă de Giu-lio Camillo[3].
Şi chiar acei autori care au criticat cu îndrăzneală sistemul retoricii antice au cruţat teoria omătului. Desigur, Vives deplîngea „demodata subtilitate greacă", care multi-
[1] ARIST., *Rhet.,* III, 2; *Poet.,* 22.
[1] *De sublimitate* (in *Rhet. greci,* ed. Spengel, voi. I), § 32. • GIULIO CAMILLO DELMINO, *Discorso sopra le Idee di Ermogene* (In *Opere,* Venezia, 1560); şi trad. lui Ermogene (Udine, 1594).

plicase în această materie distincţiile fără să răspîndească lumină[1], dar contra omătului nu lua poziţie

în mod hotărît. Patrizzi se arăta nemulțumit de antici, care nu definiseră bine ce era ornatul; dar admitea omătul şi metaforele, ba chiar şapte moduri de „vorbire legată": nararea, dovedirea, amplificarea, diminuarea, ornarea cu contrariul său, înălțarea, înjosirea[2]. Şcoala lui Ramus a continuat să atribuie retoricii „înfrumusețarea" gîndurilor. Datorită marii extinderi şi intensificări avieții şi literaturii în secolul alXVI-lea, ar fi destul de uşor să culegem sentințe, care, ca şi cele din care am dat exemple pentru antichitate, afirmau stricta dependență a cuvintelor de lucrurile pe care trebuiau să le exprime; şi vii efuziuni contra pedanților şi formelor pedante şi comandate ale vorbirii frumoase. Dar la ce bun? Teoria omătului rămînea mai departe la locul ei, admisă de toți în mod tacit ca fiind indiscutabilă *Escribo como hablo* (spune, de exemplu, în profesiunea sa de credință stilistică Juan de Valdes): *solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien Io que quiero decir, y digolo cuanto măs llanamente me es posibile, porque, a miparecer, en ninguna len-gua estd bien la afectacion.* Dar Valdes mai scrie că vorbirea frumoasă constă *en que digăis Io que quereis con las menos palabras quepudieredes, de talmanera que... no se pueda qui-tar ninguna sin ofender a* Zasentencia, *o al* encarescimiento *6 a la* elegancia.[3] De unde se vede că amplificarea şi eleganța sînt concepute ca fiind exterioare sentinței sau conținutului. — O rază de lumină aflăm la Montaigne, care, în fața chinuitelor categorii ornamentale ale retorilor, observa: *Oyez dire Metonymie, Metaphore, Allegorie, et aultres tels noms de la Grammaire; semble ii pas qu'on signifie quelque forme de langage rare et pellegrin? Ce sont tiltres qui touchent le babil de vostre chambriere*[i]. Adică, sînt cu totul altceva decît limbajul îndepărtat de *primum se offerente ratione.*

[1] *De causis* corrupfar, *artium, loc. cit. ' Della Rhetorica,* dial. VI.

• *Dialogo de las lenguas,* edit. îngrijită de MAYANS y SISCAR, *Orig de la lengua espanola* (Madrid, 1873), pp. 115, 119.

• *Eseais,* I, cap. 51 (ed. Garnier, I, 285), cf. şiJ ap. 10, 25, 39 II, cap. 1».

Faptul că teoria omătului nu mai putea fi susținută a W început să se facă simțit în momentul decadenței literaturii iui ai **xvu-**italiene, în secolul al XVII-lea, cînd, producția literară [lea] transformîndu-se într-un joc de forme goale, *convenabilul* fiind nesocotit în practică, a fost abandonat sau neglijat şi în teorie, ajungînd să fie considerat ca o limită arbitrar impusă principiului fundamental al omătului. Adversarii *con-ceptismului* sau *secentismului* (Matteo Pellegrini, Orsi şi alții) îşi dădeau seama de viciul producției literare contemporane, întrezăreau că decadența provenea din faptul că literatura nu mai era expresia serioasă a unui conținut; dar rămîneau încurcați de logica susținătorilor prostului-gust, care prezentau lucrurile ca şi cînd ar fi fost pe deplin conforme cu teoria literară a omătului, bază comună ambelor părți aflate în dispută. Zadarnic recurgeau primii la „convenabil", la „moderat", la „fuga de afectare", la ornatul care trebuie să fie „condiment şi nu aliment" şi la toate celelalte instrumente suficiente pe vremea cînd viguroasa vitalitate artistică şi gustul estetic sigur erau corectivele spontane ale doctrinelor neadevărate. Ceilalți răspundeau că nu era nici un motiv să nu foloseşti multe ornamente cînd le ai la dispoziție, să nu faci paradă de istețime cînd o poți face nelimitat.[1]

Aceeaşi reacție contra abuzului de ornament, contra jurui[mlc]teerteî „prețiozităților spanioleşti şi italieneşti" (ai căror teoreti- t
cieni fuseseră Graciân in Spania şi Tesauro în Italia), a avut loc în Franța... *Laissons ă VItalie de tous ces faux bril-lants Veclatante folie; Ce que Von concoit bien s'enonce clai-rement, et Ies mots, pour le dire, arrivent aisement*[2]. Iar printre cei mai aspri critici ai conceptismului a fost deja menționatul iezuit Bouhours, autor al lucrării *De la maniere de bien penser dans Ies oeuvres d'esprit.* S-au dus atunci polemici aprinse în privința formelor retorice; şi Orsi, adversar naționalist al lui Bouhours (1703), a susținut că toate ornamentele ingenioase se bazează pe un termen mediu şi se reduc la un silogism retoric, iar ingeniozitatea constă în ade-

[1] CROCE, *trattatisti italiani del cancettismo,* pp. 8 —22 (şi In *PnUemi di estetica,* Bari, 1949).

• BOILEAU, *Art paitique,* I, versurile 43 — 44, 153—154.



**Do** Marsai 8 şi metaforele



vărul care pare fals sau în falsul care pare adevăr.[1] Acele polemici, dacă n-au produs atunci un mare efect ştiințific, au pregătit mințile spre o mai mare libertate şi, aşa cum am arătat în altă parte[2], n-au rămas poate fără efect asupra lui Vico care, afirmînd noua sa concepție despre fantazia poetică, a observat clar că prin ea urmau să fie reînnoite din temelii şi teoriile asupra retoricii, figurile şi tropii, care nu mai erau „capricii ale plăcerii", ci o „necesitate a minții omeneşti.[3]"

Teoriile retorice ale omătului fuseseră, în schimb, păstrate riguros intacte de Baumgarten şi de Meier. In Franța însă au fost viguros zdruncinate de Cesar Chesneau, *seigneur* Du Marsais, care în 1730 a publicat un tratat asupra *Tropilor* (cea de-a şaptea parte din *gramatica sa generală)*,* în care dezvolta, în legătură cu metaforele aceeaşi observație, făcută deja de Montaigne; şi poate că se inspira chiar din Mon-taigne, deşi nu menționează acest lucru. Se zice (observa Du Marsais) că figurile sînt moduri de vorbire şi întorsături de expresie îndepărtate de ceea ce este obişnuit şi comun; ceea ce nu are nici un sens şi e ca şi cum am spune „că figuratul este deosebit de nonfigurat şi că figurile sînt figuri şi nu nonfiguri. Pe de altă parte, nu e de loc exact că figurile se îndepărtează de vorbirea comună, fiindcă dimpotrivă „nimic nu e mai natural, mai obişnuit şi mai comun decît ele: se fac mai multe figuri de vorbire într-o zi la piață, decît în multe zile de reuniuni academice"; nu e posibilă o vorbire, fie şi foarte scurtă, care să fie alcătuită numai din expresii nonfigurate. Şi Du Marsais aducea exemple de expresii evidente şi spontane, în care retorica nu poate refuza să recunoască figuri ca apostrofa, aglomerarea, interogarea, elipsa, prosopopeea: „Apostolii erau persecutați şi sufereau răbdători persecuțiile. Ce poate fi mai natural decît descrierea pe care o citim în Sfîntul Pavel? *Maledicimur et benedi-*

[1] G.G. ORSI, *Considerazioni sopra la maniera di ben pensare,* etc. 1703 (reeditată la Modena, 1735, Împreună cu toate polemicile respective).
•V. mai sus, pp. 294—295.
•V. mai sus, pp. 290 — 291.
[4] *Des Tropes ou des difffrrents sens dans lesquels on peut prendre un mSme mot dans une mSme langue,* Paris, 1730 *(Oeumes* de DU MARSAIS, Paris, 1797, voi. I).



*cimus, persecutionem patimur et sustinemus, blasphemamur et obsecramus.* Şi totuşi apostolii alcătuiau o frumoasă figură de antiteză: *a blestema* este opus lui *a binecuvînta, a persecuta* lui *a suferi, a blestema* lui *a ruga."* Ce vrem mai mult? Însuşi cuvîntul *figură* e figurat, fiindcă e metaforă. — Dar după atît de ascuțite observații Du Marsais se încurcă şi el şi sfîrşeşte prin a defini figurile: „maniere de a vorbi, diferite de celelalte printr-o modificare particulară, prin care este posibil să reducem pe fiecare la o specie aparte, şi care le face sau mai vii sau mai nobile sau mai plăcute decît manierele de a vorbi care exprimă acelaşi conținut de gîndire fără să sufere vreo modificare particulară"[1]

Dar interpretarea psihologică a figurilor, care slujeşte drept introducere la critica lor estetică, n-a mai fost întreruptă de atunci încoace. Home, în lucrarea *Elemente de critică,* spune că s-a îndoit îndelung dacă rolul retoricii, privitor la figuri, s-ar putea reduce vreodată la un principiu rațional, dar că a descoperit pînă la urmă că ele constau într-un element *pasional*[2]*;* şi în lumina pasionalului încerca să analizeze prozopopeea, apostrofa şi hiperbola. De la Du Marsais şi de la Home provine ceea ce e bun în *Lecțiile de retorică şi de beletristică* pe care Hugh. Blair[3] le-a predat la Universitatea din Edinburg începînd din 1759, şi care, strînse în volum, s-au bucurat de o faimă imensă în toate şcolile din Europa, chiar şi în cele din Italia, înlocuind în mod profitabil, prin aplicații raționale şi de bun-simț *(reason and good sense)* o serie de cărți cu mult mai proaste: Blair definea, în general, figurile: „limbaj sugerat de imaginație sau de pasiune"[4]. Idei asemănătoare răspîndea în Franța Marmontel, în lucrarea sa *Elemente de literatură*[5]. In Italia, Cesarotti opunea părții logice, *termenilor-cifre* ai limbilor, partea retorică, *termenii-figuri,* iar elocvenței raționale pe cea imaginativă[6]. Beccaria, pătrunzător în

*Ibid.,* P. I, art. 1. cf. art. 4. [s] *Elem. of Criticism,* III, cap. 20.
• HUGH BLAIR, *Lectures on Rhetoric and belles Lettres,* Londra, 1823.
[1] *Ibid.,* lecția 14.
• MARMONTEL, *Eliments de lilttratwre* (In *Oeuvres,* Paris, 1819), IV, **p.**
**Interpretări psihologie»**
559.
•CESAROTTI, *Saggio sulla filos, del linguaggio,* P. II.





analizele psihologice, considera totuşi stilul literar drept „idei sau sentimente accesorii, care

se adaugă la cele principale în orice vorbire" ; adică nu renunța nici el la distincția între o formă intelectuală, destinată să exprime ideile principale, şi o formă literară, variind-o pe prima printr-un adaos de idei accesorii.[1] O interpretare a tropilor şi metaforelor, asemănătoare cu cea a lui Vico, ca fiind adică proprii limbajului primitiv şi poeziei, încerca în Germania Herder.

Romantismul a dat lovitura de grație teoriei stilului ornat, care în vremea aceea a fost practic aruncată la fier vechi, deşi nu se poate spune că fusese învinsă şi depăşită în termeni riguros teoretici. Principalii filozofi ai esteticii (şi nu numai Kant, după cum am văzut, prizonier al teoriei mecaniciste şi ornamentale, nu numai Herbart, care din artă pare să cunoască pur şi simplu puțină muzică şi multă retorică, dar înşişi filozofii romantici, Schelling, Solger, Hegel) au păstrat secțiunile metaforei, tropilor, alegoriilor, acceptîndu-le, fără prea multe scrupule, pe calea tradiției. Chiar romantismul italian, în frunte cu Man-zoni, a distrus credința în cuvintele frumoase şi elegante şi a adus prejudicii retoricii; dar, oare, a lovit-o mortal? Nu se pare, cel puțin judecind după concesiile pe care i le face încă, fără să-şi dea seama de asta, autorul de manuale oficiale în acest domeniu, Ruggero Bonghi care, în *Scrisori critice,* admite două stiluri sau forme, care sînt în fond forma nudă şi cea ornată.[2] în şcolile germane de filologie a făcut oarecare vîlvă teoria stilistică a lui Grober, care împarte stilul în *logic*[a] (obiectiv) şi *afectiv* (subiectiv): e-roare antică, ascunsă sub o terminologie împrumutată de la filozofia psihologică a actualei mode universitare. De unde?

[1] *Ricerche intorna alia natura dello stile* (Torino, 1853), cap. 1.

[1] R. BONGHI, Leftere *criliche,* 1856 (ed. a 4-a, Napoli, 1884), pp. 37, 65-«7, 90, 103.

[1] GUSTAV GROBER *Grundriss d. romanischen Philologie,* voi. I, pp. 209—250; K. VOSSLER, *B. Gellinis Stil in seiner Vita, Versuch einsr psychol. Stilbetraditung,* Halle a.S., 1899. Cf. cu autocritica lui VOSSLER *Positivismui und Idealismus in der Sprachwissenschaft,* Heidelberg, 1904 (şi In ital., Bari, La-terz», 1908).



un recent autor de tratate denumeşte doctrina tropilor şi figurilor o „doctrină a formelor *apercepției estetice*[11] şi o expune împărțită în cele patru categorii (la meschinul număr de patru s-a redus vechea sa bogăție) a *personificării,* a *metaforei,* a *antitezei* şi a *simbolului.*[1] Biese a consacrat o carte întreagă metaforei, în care, de altfel, am dori să găsim o serioasă analiză estetică a acestei categorii.[2]

Cea mai bună critică ştiințifică a teoriei stilului ornat este poate cea care se găseşte risipită în scrierile lui De Sanc-tis, care, predînd retorica, expunea în schimb, după cum spune el, *antiretorica**. Dar nici această critică nu e făcută după un criteriu filozofic şi sistematic. Adevărata critică, după părerea noastră, trebuie să pornească în mod negativ din însăşi natura activității estetice, care nu dă loc la împărțiri, nu e activitate de felul *a* şi de felul *b,* şi nu poate exprima acelaşi conținut cînd într-o formă, cînd într-alta. Numai aşa poate fi nimicit *dublul monstru* al formei *nude,* care ar fi, nu se ştie cum, lipsită de fantazie, şi al formei *ornate,* care ar însemna, nu se ştie cum, un *plus* față de cealaltă.[4]

## 2. ISTORIA GENURILOR ARTISTICE ŞI LITERARE

Teoria *genurilor artistice şi literare* şi a legilor sau regulilor proprii fiecărui gen în parte a avut aproape aceeaşi soartă ca şi teoria retorică.

Despre tripla împărțire în epic, liric şi dramatic există unele urme la Platon; şi Aristofan oferă un exemplu de critică după canoanele genurilor, mai ales în privința tragediei.[5] Dar cea mai remarcabilă tratare teoretică asupra ge-



[1] ERNST ELSTER, *Principien d. Litemturwissenschaft,* Halle a. S., 1897, •voi. I, pp. 359 — 413.

[1] BIESE, *Philosophie des Metaphorischen,* Hamburg-Leipzig, 1893.

• *La giovinezza di F.d. Sanctis,* cap. 23, 25; Scrilti rarii, II, pp. 272—274.

«V. mai sus, pp. 138-l44.

' Republica, III (394); a se vedea E. MtÎLLER, *Gesch. d. Th. d. Kunst,* I, pp. 134-203 şi II, pp. 238-239.

**Genurile** * antichitate. **Arigtotoi**



nurilor pe care ne-a lăsat-o antichitatea este tocmai această doctrină a *Tragediei,* care formează cea mai mare parte din fragmentul *Poeticii* aristotelice. Aristotel definea această compoziție drept o

imitație a unei acțiuni serioase şi complete, avînd grandoare, în vorbire ornată după diferitele părți, expusă prin acțiune şi nu prin povestire şi care, prin intermediul milei şi al terorii ne eliberează sau ne purifică de aceste pasiuni[1]; şi stabilea în amănunțime calitățile celor şase părți din care ea se compunea, în special subiectul şi personajul tragic. De mai multe ori s-a afirmat (chiar în secolul al XVI-lea de către Vincenzo Maggio) că Aristotel tratează despre natura poeziei şi despre formele particulare de poezie, fără pretenția de a da precepte. Dar tot astfel, încă de pe atunci, Piccolomini a răspuns că „toate aceste lucruri şi altele asemănătoare nu sînt arătate şi demonstrate decît cu scopul de a ne face să înțelegem la ce se referă şi în ce fel funcționează preceptele şi legile lor", aşa cum atunci cînd facem un ciocan sau un ferăstrău începem să spunem din ce părți se compun.[2] Eroarea, al cărei reprezentant îl socotim pe Aristotel, constă în faptul de a transforma abstracțiile şi împărțirile empirice în concepte raționale: ceea ce era, de altfel, aproape inevitabil la începuturile gîndirii estetice; căci poetica sanscrită ajunge şi ea de fapt, în mod spontan, la aceeaşi eroare, întrucît, de exemplu, defineşte şi dă reguli pentru zece genuri dramatice principale şi optsprezece secundare, cu patruzeci şi opt de variante ale *eroului* şi nu mai ştim cîte ale *eroinei?*

eBena9tere iu Nu se Pare ca în antichitate, după Aristotel, doctrina genurilor poetice să fi luat o largă şi bogată dezvoltare. Pentru evul mediu, am putea considera că intră în acest tip de tratare „artele ritmice" şi „poeticile trubadurilor". Iar cînd s-a luat pentru prima oară cunoştință de fragmentul aristotelic, este interesant de notat felul în care a fost maltratată în parafrazarea lui Averroes, în mod special teoria genurilor, tragedia fiind considerată drept *arta de a lăuda,* comedia drept arta de a blama, adică panegiric prima, şi

[1] *Poetica,* VI.
[1] *Annotazioni,* intr.
• Cf., pentru poetica sanscrită, S. LEVI, *Le thidtre indien,* pp. 11 —15?.



satiră cea de a doua, iar *peripeția* e luată drept *antiteză,* din care pricină în descrierea unui lucru se începe prin a prezenta contrariul lui[1]: ceea ce confirmă natura cu totul istorică a acestor genuri, ininteligibilă pe cale pur logică pentru gîn-ditorul unei epoci atît de diferite de cea a lumii elenice, despre care nu avea cunoştințele necesare. Renaşterea, în-suşindu-şi textul aristotelic, comentîndu-l şi forțîndu-l ici colo, sau gîndindu-l într-un mod cu totul nou, începe să stabilească o serie de genuri şi subgenuri poetice, definite în mod rigid şi supuse unor legi inexorabile. Au apărut atunci disputele în privința modului de a înțelege *unitatea* poemului epic sau dramatic; în privința *calității morale* şi a *rangului social* al personajelor care intră într-un poem sau altul; în privința *acțiunii* şi dacă ea îmbrățişează şi *pasiunile* şi *gîndurile* şi dacă poeziile *lirice* trebuie astfel incluse sau excluse din rîndul poeziilor adevărate; dacă materia tragediei trebuie să fie *istorică;* dacă comedia poate fi dialogată în *proză;* dacă tragediei i sepermite un *sfirşit vesel;da.că.* un personaj tragic poate fi *un perfect om de lume;* cîte şi ce *episoade* trebuie admise într-un poem şi cum se leagă ele cu *acțiunea principală;* şi aşa mai departe. Mare bătaie de cap dădea acea misterioasă regulă a *catharsis-ului* care se afla scrisă în Aristotel; iar Segni dorea cu candoare să renască poemul tragic în întreaga perfecțiune a spectacolului, ca să vadă efectele de care vorbeşte Aristotel, acea purificare în care „se naşte în suflete liniştea şi seninătatea față de orice perturbare".[2]

Intre multele fapte duse la bun sfîrşit de către criticii şi Teori» celor autorii de tratate din secolul al XVI-lea, cea mai cunoscută este cea prin care au fost fixate cele trei *unități:* de timp, de loc şi de acțiune: despre care nici nu ştim la urma urmelor de ce se numesc „unități" cînd cel mult ar trebui să se vorbească de *scurtare* a timpului, *îngustare* a locului şi *limitare* a subiectelor tragice la o anumită categorie de acțiuni. Este îndeobşte cunoscut că Aristotel prescrie numai unitatea de acțiune, amintind doar ca o simplă obişnuință teatrală circumscrierea timpului la o rotație a soarelui. în privința

[1] Cf. MENENDEZ y **FELAYO,** *op. cit.,* **I,** II, pp. 126-l54 (ed. a Ii-a). ' Introd. la traducerea *Poeticii.*



**fisngn seaiiger**
**Le»sing**

acestei chestiuni, criticii din secolul al XVI-lea au admis, după bunul lor plac, şase, opt sau

douăsprezece ore; unii (cum a fost Segni) au ajuns la douăzeci şi patru, incluzînd şi orele de noapte ca fiind deosebit de propice pentru asasinatele şi cruzimile reprezentate de obicei în tragedii; alții au ajuns chiar la treizeci şi şase sau la patruzeci şi opt de ore. Ultima şi cea mai stranie unitate, cea *de loc* a fost pregătită în tihnă de Castelvetro, Riccoboni, Scaliger, pînă cînd francezul Jean de la Taille a adăugat-o în 1572 la celelalte două, ca o a treia, iar în 1598 a formulat-o mai explicit Angelo Ingegneri.

Teoreticienii italieni au fost cunoscuți şi au avut influență în întreaga Europă, stimulînd primele tentative de Poetică cultă în Franța, Spania, Anglia şi Germania. Reprezentant al tuturor acestora poate fi considerat Giulio Cesare Scaliger, care, cu unele exagerări, a fost considerat drept adevăratul întemeietor al pseudoclasicismului sau neoclasicismului francez, drept cel care „a pus (aşa s-a spus) prima piatră a Bastiliei clasice". Dar dacă n-a fost nici primul, nici singurul, a contribuit substanțial la redactarea „într-un corp de doctrine a consecințelor principale ale suveranității *Rațiunii* în operele literare", prin minuțioase distincții şi clasificări ale genurilor, cu barierele de netrecut puse între ele, cu neîncrederea față de inspirația liberă şi față de fantazie.[1] Din Scaliger descind (în afară de Daniel Heinsius) D'Aubignac, Rapin, Dacier şi ceilalți tirani ai literaturii şi scenei franceze: Boileau a pus în versuri elegante regulile neoclasicismului. Pe acelaşi teren se află (după cum s-a remarcat în mod just) şi Lessing a cărui opoziție față de regulile franceze (care era opoziția unor reguli față de alte reguli, fiind precedat în această privință de scriitori italieni, de pildă, în 1732, de Calepio) nu este de loc radicală. Lessing credea că Corneille şi alți autori îl interpretaseră greşit pe Aristotel, în ale cărui legi se putea încadra chiar teatrul lui Shakespeare[2]; dar, pe de altă parte nu înțelegea să abolească toate regulile, nici nu era de acord cu

[1] LINTILHAC, *Un coup d'ilat,* etc, p. 543. • *Hamburg. Dramat.,* nr. 81, 101 — 104.



cei care strigau „geniu, geniu" şi situau geniul deasupra tuturor regulilor, spunînd că ceea ce geniul face este regulă. Tocmai fiindcă geniul este regulă, (replica Lessing) regulile au valoare şi pot fi determinate: a le nega ar însemna să limităm geniul la primele sale încercări, ca şi cum exemplul şi exercițiul nu ar servi la nimic.[1]

Dar „genurile" şi „limitele" lor au putut să se mențină secole de-a rîndul numai prin mulțimea interpretărilor subtile, a extinderilor bazate pe analogie şi a compromisurilor mai mult sau mai puțin deghizate. Criticii italieni din Renaştere, în timp ce lucrau la poeticele lor, urmînd modelul aristotelic, s-au trezit în fața *poeziei cavalereşti* şi au trebuit să se descurce cu ea, incluzînd-o într-un gen neprevăzut de antici (Giraldi Cintio[2]). Adevărul este că unii ri-gorişti n-au încetat să protesteze că poemele cavalereşti nu sînt o specie de poezie diferită de cea eroică, ci doar „un eroic prost alcătuit" (Salviati). Şi fiindcă nu putea fi alungat din literatura italiană poemul dantesc Iacopo Mazzoni, în a sa *Apărare a lui Dante,* a remaniat încă o dată categoriile poeticii, ca să cuprindă în ele *Divina Comedie*[3]. începuseră să se compună farse, iar Cecchi (1585) declara: *„harsa* este un al treilea *lucru nou* care se situează între tragedie şi comedie..."[4]. Apăru *Pastorfido* al lui Guarini, care nu e tragedie, nu e comedie, ci *tragicomedie:* iar lason de Nores, nereuşind să-l includă în genurile deduse din filozofia morală şi civilă, l-a condamnat pe intrus: dar Guarini şi-a apărat vitejeşte copilul preferat ca fiind un al treilea gen, *mixt,* corespunzător realității vieții[5]; şi deşi un alt rigorist, Fioretti (Udeno Nisieli) a continuat să condamne tragicomedia ca „monstru al poeziei, atît de enorm şi contrafăcut încît centaurii, grifonii, himerele, în comparație cu ea, sînt plăsmuiri grațioase şi perfecte.... (tragicomedia) fiind alcătuită spre ruşinea muzelor şi în disprețul poeziei,

[1] *Ibid.,* nr. 96, 10l-l04.

• G.B. GIRALDI CINTIO, *De'romanzi, delle comedie e delle tragedie,* 1554 (ed. Daelli, 1864).

[3] IACOPO MAZZONI, *Difesa della Commedia di Dante,* Cesena, 1587.

[4] G.M. CECCHI, in prologul la *Romanesca,* 1585.

[5] Cf. In afară de *Veratti* de GUARINI, *Compendio della poesia tragicomica,* Venezia, 1601.

**compromisuri** ?1 extlnderi

dintr-un amestec de ingrediente discordante prin ele însele, inamice şi inadecvate"[1], cine a mai putut să smulgă deliciosul *Pastor fido* din mîinile amatorilor de poezie? Acelaşi lucru s-a întîmplat cu *Adonis* a lui Marino, pe care Chapelain îl definise, negăsind altă formă, drept „poemul păcii", şi pe care alţi apărători l-au numit „o nouă formă de poem e-pic"[2]; şi aşa s-a întîmplat şi cu *commedia delV arte* şi cu *drama muzicală.* Corneille, care trebuise să înfrunte pentru *Cid* o adevărată furtună dezlănţuită împotriva lui de Scudery şi de Academie, în reflecţiile lui asupra tragediei, deşi se baza pe Aristotel, observa că era necesară *quelque modera-tion, quelque favorable interpretation... pour ri'elre pas obli-ges de condamner beaucoup de poemes, que nous avons vu reus-sir sur nos theâtres... II est aise de nous accommoder avec Aris-tote....[3],* spune într-alt loc: ipocrizie literară, care aminteşte în mod straniu, folosind chiar cuvintele cu care se înveş-mîntează, *Ies accommodements avec le Ciel* ale moralei lui Tartuffe. In secolul următor, la genurile unanim admise s-au mai adăugat *tragedia burgheză* şi comedia *emoţionantă,* pe care adversarii au denumit-o, satiric, *lacrimogenă* şi care, combătută de către De Chassiron[4], a fost apărată de Diderot, Gellert şi Lessing.[5] Schematismul genurilor a continuat, în acest mod, să sufere modificări şi să facă o proastă figură, dar, în toate aceste necazuri el se străduia să-şi păstreze, dacă nu demnitatea, cel puţin o oarecare putere: ca un rege absolut, devenit constituţional din necesitatea vremurilor şi conciliind de bine de rău dreptul divin cu voinţa naţiunii.

?* mai greu e"ar f* fost sa"?i păstreze puterea dacă stri- gătele de revoltă contra tuturor regulilor, contra oricărei *reguli în general* care s-au făcut auzite cînd mai tare cînd mai încet încă din secolul al XVI-lea ar fi sfîrşit prin a se impune. Pietro Aretino lua în rîs cele mai sacre precepte:

[1] *Proginn, poet.,* Firenze, 1627, III, p. 130.
[2] Cf. A. BELLONI, *Il Seicento,* Milano, 1898, pp. 162—164.
s *Examens et Discours du poeme dramatique, de la tragedie, des trois unites,* etc.
* *Reflexions sur le comique larmoyant,* 1749 (trad. de Lessing, *Werke,* loc cit.).
[5] GELLERT, *De cornoedia cornmovente,* 1751: LESSING, *Abhandlungen von den weinerlichen oder riihrenden Lustspielen,* 1754 (în *Werke,* VII).

„Dacă vedeţi (zice el în batjocură în prefaţa uneia dintre comedii) personaje care ies de peste cinci ori în scenă, să nu rîdeţi de ele fiindcă lanţurile care ţin morile de apă nu i-ar ţine pe nebunii de azi"[1]. Un filozof, Giordano Bruno, lua poziţie în mod hotărît (1585) contra „făcătorilor de reguli pentru poezie"; regulile (spunea el) derivă din poezie, „şi de aceea sînt tot atîtea genuri şi specii de reguli adevărate cîte genuri şi specii de poeţi adevăraţi": şi a individualiza genurile însemna moartea lor. „Şi cum oare (întreba interlocutorul adversar) vor fi cunoscuţi adevăraţii poeţi?" „După cum cîntă sau nu în versuri (răspundea Bruno); cu condiţia ca atunci cînd cîntă, sau să ne desfete, sau să ne ajute, sau să ne desfete şi să ne ajute totodată."[2] în acelaşi fel Guarini, apărîndu-şi al său *Pastor fido,* afirma (1588) că „lumea este judecătorul poeţilor şi dă sentinţe fără apel"[3]. Spania a fost poate ţara europeană care a rezistat cel mai mult la pedanteriile autorilor de tratate: ţară a libertăţii critice, de la Vives laFeijoo, din Renaştere pînă în secolul al XVIII-lea, cînd, decăzînd vechiul spirit spaniol, a început să apară acolo, prin opera lui Luzân şi a altora, poetica neoclasică de provenienţă italiană şi franceză.[4] Faptul că regulile se schimbă o dată cu vremea şi cu condiţiile de fapt; că literatura modernă reclamă o poetică modernă; că a acţiona împotriva regulilor stabilite nu înseamnă a acţiona în afara oricărei reguli adică a nu te supune unei legi superioare; că natura trebuie să dea şi nu să primească legi; că legile unităţilor sînt tot atît de ridicole pe cît ar fi interdicţia pusă unui pictor de a face să intre într-un mic tablou o ţară mare; că plăcerea, gustul, aprobarea cititorilor şi spectatorilor decid în ultimă analiză; că, în pofida tuturor regulilor contrapunctului, unicul judecător al muzicii e urechea; toate aceste afirmaţii şi altele asemănătoare apar frecvent la criticii spanioli din acea perioadă. Unul dintre ei, Francisco de la Barreda (1622) ajungea chiar să compătimească puternicele spirite ale Italiei, intimidate şi

umi-________

[1] Prolog la *Cortigiana,* 1534.

• *Degli eroici furori,* în *Opere italiane,* ed. Gentile, II, **pp.** 310 — 311. [s] *11 Veratto* (contra lui Iason de Nores), Ferrara, 1588.

• MENENDEZ y PELAYO, op. *cit.,* III, I, pp. 174—i75 (prima ediție).

**O. Bruno Ctuarlnl**

**Critici spanioli**

**32**



lite *(temerosos y acobardados)* de regulile care le încolțeau din toate părțile[1]; și poate se gîndea la Tasso, care rămîne exemplu memorabil în ceea ce privește umilirea respectivă. Lope de Vega oscila între nerespectarea practică a regulilor și respectarea lor teoretică, scuzîndu-și procedeele sale practice prin nevoia de a satisface cererea publicului, care-și plătește petrecerile teatrale: „cînd îmi scriu comediile (declara el), încui preceptele cu șapte lăcate ca să nu înceapă să-mi facă reproșuri"; „Arta, (adică Poetica) spune adevărul pe care vulgul ignorant îl contrazice" ; „să ne ierte principiile, dacă sîntern împinși să le violăm"[2]. Dar un contemporan și apărător al său (1621) observă că dacă Lope *en mu-chas partes de sus escritos dice que el no guardar el arte antiguo Io hace por conformarse con el gusto de la plebe..., dicelo por su natural modestia, y porque no atribuya la malicia ignorante a arrogancia Io que es politica perfeccion.*[3]

Și Giambattista Marino protesta: „Eu pretind că știu regulile mai bine decît le știu toți pedanții la un loc; dar adevărata regulă este a ști să calci regulile la timpul și locul potrivit, adaptîndu-te la obiceiul curent și la gustul secolului"[4]. Drama spaniolă, *commedia delVarte,* și alte noutăți literare, care apăreau în secolul al XVII-lea au făcut să fie considerați și compătimiți ca „învechiți" Minturno, Cas-telvetro și alți autori rigizi de tratate din secolul anterior, ceea ce se vede la Andrea Perrucci (1699), teoretician al comediei improvizate[5]. Pallavicino critica pe autorii de „discipline ale vorbirii frumoase", fiindcă „își alcătuiau în cele mai multe cazuri învățăturile, nu arătînd, pe baza experienței, ce produce desfătare în opera scriitorilor, ci aflînd prin rațiune ce convine în mod natural afectelor și instinctelor pe care Creatorul le-a sădit în sufletele muritorilor"[6]. O sfi-

[1] *Ibid.,* III, p. 648 (ed. a Ii-a).

[1] *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), ed. Morel Fatio, v. 40 — 41, 138 — 140, 157-l58.

•MENfiNDBZ y PELAYO, *op. cit.,* III, p. 459.

• MARINO, scrisoare către Girolamo Preti, In *Lettere,* Venezia, 1627, p. 127.

• *DelVarte reppresentativa meditată e all'improvviso,* Napoli, 1699: cf. pp. 47, 48, 65.

• *Trattato dello stile e del dialoga,* 1646, pref.



dare la adresa genurilor fixe conține și *Discorso sulVEndi-mione (Discursul asupra lui Endimione* — 1691), în care Gravina ocărăște strașnic „ambițioasele și avarele precepte" ale retorilor, notînd cu ascuțime că „nu poate ieși la lumină nici o operă care să nu fie imediat supusă tribunalului criticilor spre examinare și chestionată în primul rînd asupra numelui și esenței ei: astfel încît i se intentează imediat o acțiune pe care jurisconsulții o numesc *prejudicială* și se ivește dintr-o dată o controversă asupra *stării* ei, dacă e poem, roman, tragedie, comedie sau alt gen prestabilit. Iar dacă opera respectivă se abate în vreun fel de la precepte... vor imediat să fie condamnată și proscrisă pentru eternitate. Și totuși, oricît de mult își scutură și-și lărgesc aforismele lor, ele nu vor putea să cuprindă niciodată toate genurile diferite pe care mișcarea variată și continuă a spiritului omenesc le poate produce din nou. De aceea nu știu de ce nu trebuie să se înlăture această frînă indiscretă pusă măreției imaginației noastre și să i se deschidă acesteia calea ca să poată rătăci în voie prin spațiile grandioase în care e în stare să pătrundă". Despre opera lui Guidi, care constituia subiectul alocuțiunii sale, spunea: „Nu știu dacă e tragedie, comedie sau tragicomedie ori altceva ce le poate trece retorilor prin minte. E o reprezentare a dragostei dintre En-dimion și Diana. Dacă termenii aceștia se lărgesc, vor putea cuprinde și opera aceasta în cadrul lor, dar dacă nu se dilată destul, s-ar putea găsi un altul, deoarece noi acordăm fiecăruia deplină libertate într-un lucru care nu are importanță ; dacă nu se găsește nici un termen nu vrem să ne lipsim de un lucru

atît de frumos, din cauza lipsei termenului"[1]. Propoziţiuni care sună foarte modern, dar care nu erau poate gîn'dite în mod cu totul conştient şi profund, întrucît e adevărat că mai tîrziu Gravina însuşi a expus într-un tratat special regulile genului tragic.[2] Şi Antonie Conţi s-a declarat uneori adversar al regulilor, adică al celor aristotelice.[3] Mai categoric, în polemicile pe care le-a stîrnit lucrarea lui Orsi contra lui Bouhours, contele Fran-

[1] *Discorso sull'Endimione* (In *Opere italiane,* ed. cit.) II, pp. 15 — 16. [1] *Della tragedia,* 1715 (şi voi. I). • *Prose e poesie,* cit. pref. şi urm.





cesco Montani din Pesaro (1705) avea să scrie: „Ştiu că există anumite reguli imuabile şi eterne fiindcă sînt întemeiate pe un bun-simţ şi o raţiune atît de solidă şi fermă, încît vor dura atîta timp cît vor exista oameni. Dar asemenea reguli care să fie incoruptibile şi să aibă şi autoritatea de a călăuzispiritele noastre în orice timp *sini atît de puţine incit pot fi numărate pe degete,* şi ar fi foarte amuzant,' mi se pare mie, să vrem întotdeauna să punem de acord şi să dăm reguli noilor noastre opere urmînd vechile legi, care sînt acum cu totul abrogate şi desfiinţate".[1]

în Franţa,după rigorismul lui Boileau a urmat revolta lui Du Bos, care afirmă fără ezitare că „oamenii vor prefera întotdeauna poeziile care emoţionează în locul celor făcute după reguli"[2] şi alte propoziţiuni la fel de eretice în ochii autorilor de tratate. De la Motte combătea (1730) unităţile de timp şi de loc, considerînd că *unitatea de interes* este superioară şi mai importantă decît unitatea de acţiune[3]; faţă de reguli se dovedeşte destul de liberal Batteîix; iar Voltaire, deşi se opusese lui De la Motte şi numise cele trei unităţi „marile legi ale bunului-simţ", manifestase totuşi în *Eseul asupra poemului epic* idei îndrăzneţe, ale lui fiind expresiile *tous Ies genres sont bonshorsles genres ennuyeux* şi că genul cel mai bun este *celui qui ets le mieux trăite.* Un precursor al romantismului a fost în anumite privinţe Diderot, alături de care merită amintit Frederic-Melchior Grimm, care a fost influenţat de el. în Italia sufla un vînt de libertate în vremea aceea cu Metastasio, Bettinelli, Baretti şi Cesarotti: Buonafede în Epistola *della liberia poetica (Epistola libertăţii poetice* — 1766) nota că atunci cînd eruditii „definesc poemul epic, comedia, oda, atîtea ar trebui să fie definiţiile cîte sînt din întîmplare lucrările şi autorii".[4] în Germania, primii care au polemizat contra regulilor (opunîndu-se lui Gottsched şi discipolilor săi) au fost reprezentanţii şcolii elveţiene[5]. în An-

[1] în OKSI, *Considerazioni,* ed. cit., II, pp. 8 — 9.
[2] *Reflexions,* secţ. 34.
' *Discours sur la tragedie,* 1730.
'AGATOPISTO CROMAZIANO, *Opuscoli,* Veneţia, 1797.
s DANZEL, *Gottsched,* pp. 206 şi urm.



glia, Home, examinînd definiţiile prin care criticii încercaseră să deosebească poemul epic de celelalte compoziţii, observa: „Este destul de amuzant să vezi atîţia critici serioşi în goană după ceea ce nu este astfel: ei presupun fără urmă de dovadă ca fiind cert, că trebuie să existe un criteriu exact pentru a distinge poezia epică de orice altă specie de compoziţie. Dar operele literare se contopesc una într-alta ca şi culorile; şi dacă tonurile lor puternice sînt uşor de deosebit, ele pot avea însă atîta varietate şi atîtea forme diferite încît nu se poate spune niciodată unde se termină o specie şi unde începe alta".[1]

între sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi primele decenii ale secolului'al XlX-lea, de la „perioada geniului" la romantismul propriu-zis, gîndirea literară s-a îndreptat împotriva diferitelor reguli în parte şi împotriva oricărei reguli în general.Dar a povesti bătăliile care s-au purtat atunci şi episoadele lor cele mai importante, a aminti numele comandanţilor învinşi şi victorioşi, a deplînge excesele cărora le-au căzut pradă armatele învingătorilor, este o chestiune care nu intră în intenţiile noastre. Pe ruinele *genurilor clar delimitate* — *genres tranches* pe care

Napoleon (romantic în arta războiului, dar clasic în arta poetică) le prefera[2], au triumfat drama, romanul şi toate celelalte genuri amestecate: pe ruinele celor trei unităţi s-a impus unitatea *ansamblului.* Italia şi-a avut manifestul său contra genurilor şi regulilor în *Leitera semiseria di Crisostomo (Epistola pe jumătate serioasă a lui Crisostom* — 1816) scrisă de Berchet, iar puţin mai tîrziu Franţa, în frumoasa prefaţă a lui Victor Hugo la *Cromwell* (1827). Nu s-a mai vorbit de genuri, ci de artă. Şi ce este unitatea de ansamblu dacă nu exigenţa însăşi a artei, care este totdeauna „ansamblu" sau sinteză? Ce este altceva acel principiu introdus de August Wilhelm Schlegel şi repetat la noi de Manzoni şi de alţi romantici, anume că forma compunerilor trebuie să fie „organică şi nu mecanică, rezultînd din natura subiectului, din dezvolta-



[1] *Elements of Criticism,* III, pp. 144 — 145.

• V. discuţia lui Napoleon cu Goethe tn LEWES, *The Life and Works of Goethe* (trad. germ., Stuttgart, 1883), II, p. 441.



rea sa interioară... şi nu din imprimarea unui tipar exterior si străin?"[1]

Dar am greşi destul de mult daca am crede că această înfrîngere a retoricii genurilor a fost consecinţa sau cauza unei înfrîngeri definitive a presupuşilor filozofi ai ei. Nici chiar criticii pe care i-am amintit la urmă n-au abandonat complet, în materie de teorie pură, genurile şi regulile. Berchet admitea patru forme elementare adică patru genuri fundamentale ale poeziei, liric, didactic, epic şi dramatic, revendicînd pentru poet numai dreptul de a „îmbina şi contopi la un loc în mii de moduri formele elementare".[2] Manzoni combătea de fapt numai regulile „bazate pe fapte speciale şi nu pe principii generale, pe autoritatea retorilor şi nu pe raţionament".[3] Chiar şi De Sanctis s-a mulţumit cu conceptul cam vag, deşi adevărat în fond, că „regulile mai importante nu sînt cele care se potrivesc oricărui conţinut, ci sînt acelea care-şi trag seva *ex visceribus causae,* din măruntaiele conţinutului".[4] Dar un spectacol cu mult mai amuzant decît cel care-l distra pe Home este să vedem cum au fost ridicate în filozofia germană clasificările empirice ale genurilor la rangul de deducţii dialectice: şi vom da ca exemplu doi autori care pot reprezenta verigile extreme ale unui lanţ: Schelling la începutul secolului (1803) şi Hartmann lâ sfîrşitul lui (1890). O secţiune din *Filozofia artei* a lui Schelling este consacrată „construirii genurilor poetice în parte"; şi în ea se spune că dacă ar trebui să începem în ordine istorică, epica ar ocupa primul loc, dar că în ordine ştiinţifică, primul loc revine liricii, dacă; într-adevăr, poezia este reprezentarea infinitului în finit, lirica, în care predomină diferenţa, finitul, subiectul, este primul ei moment şi corespunde primei potente în seria ideală, reflecţiei, cunoaşterii, conştiinţei, în vreme ce epopeea corespunde celei de a doua potente, acţiunii[5]. Din epopee,

[1] MANZONI, *Epistol.,* ed. Sforza, I, pp. 355 — 356: cf. *Lettera sul romanti-cisrno, ibid,* pp. 293 —29S.

[1] *Lettera di Crisostome* In *Opere,* ed. Cusani, p. 227.

• *Lettera sul romanticismo,* ibid., p. 280.

• *La giovinezza di F.d.S.,* cap. 26—28.

• *Phitos. d. Kunst,* pp. «39-845.



gen în cel mai înalt grad obiectiv (fiindcă este identitate a subiectivului cu obiectivul) cînd subiectivitatea e pusă în obiect şi obiectivitatea în poet, se nasc elegia şi idilicul; cînd obiectivitatea e pusă în obiect şi subiectivitatea în poet, poezia didactică.[1] La aceste diferenţieri ale epicii, Schelling adaugă epopeea romantică sau modernă, sau poezia cavalerească, romanul, încercările epice cu subiect burghez, ca *Luisa* lui Voss şi *Hermann und Dorothea* a lui Goethe; şi coordonată cu toate cele precedente, *Divina Comedie* a lui Dante, „specie epică în sine" *(eine epische Gattung fur sich).* Din unitatea superioară a liricii cu epica, a libertăţii cu necesitatea se naşte, în sfîrşit, cea de a treia formă, cea dramatică, îmbinare a antitezelor într-o totalitate, „supremă încarnare a esenţei şi a în sine-lui oricărei arte"[2]. în *Filozofia frumosului* a lui Hartmann, poezia e împărţită în poezie de declamat şi

poezie de lectură: prima e apoi subîmpărțită în poezie epică, lirică şi dramatică, iar cea epică e împărțită în epică plastică sau epică propriu-zis epică şipicturală sau epică lirică; lirica, în lirică epică, lirica lirică şi lirică dramatică; poezia dramatică, în dramă lirică, dramă epică şi dramă dramatică, la rîndul ei,poezia de lectură *(Lesepoesie)* este subîmpărțită în poezie preponderent epică, preponderent lirică şi preponderent dramatică cu noi subîmpărțiri în emoționantă, comică, tragică şi umoristică, şi în poezie „care se citeşte toată dintr-o dată" (ca nuvela) sau „care se citeşte în mai multe reprize" (ca romanul)[3]. Fără adaosul acestor banalități filozofante, împărțirile în genuri continuă să circule în cărțile consacrate aşa-ziselor *Instituții literare,* scrise de filologi şi literați, în manualele şcolare italiene, franceze, germane; iar psihologii şi filozofii continuă să scrie despre estetica tragicului, a comicului, sau a umoristicului.[4] Obiectivitatea genurilor literare a fost susținută deschis de Ferdinand Brunetiere care consideră istoria literară drept o „evo-



[1] *Ibid.,* pp. 657 — 659. [1] *Ibid.,* p. 687.

• *Philosophie d. Schonen,* cap. 3, secț. 2.

«V. de ei., VOLKELT, *Aesthetik d. Tragischen,* 1897; Lipps, *Der Streit ber Tragidie,* etc. . ♦

. Hartmann



luție a genurilor"[1] şi duce la extrem prejudecata care, chiar dacă nu e exprimată întotdeauna cu aceeaşi franchețe şi nici aplicată cu aceeaşi rigoare, contaminează totuşi istoriile literare de azi.

### 3. TEORIA LIMITELOR ARTELOR

Lui Lessing îi revine meritul şi gloria unică de a fi întemeiat teoria particularităților şi limitelor inviolabile ale fiecărei arte. Dar neritul nu stă în această teorie elaborată de el, greu de susținut în sine[2], ci în faptul de a fi început, chiar cu o greşeală, discuția asupra unui punct destul de important al esteticii pînă atunci trecut cu vederea. După cîteva mențiuni ale lui Du Bos şi Batteux, după ce terenul fusese pregătit de Diderot[3] şi de Mendels-sohn[4] şi de amplele analize ale lui Meier şi ale altor wolf-fieni asupra semnelor naturale şi asupra celor arbitrare[5], Lessing şi-a pus primul în mod clar întrebarea asupra valorii pe care o are deosebirea dintre diferitele arte. Antichitatea, evul mediu, Renaşterea enumeraseră artele după denumirile din limbajul curent şi alcătuiseră numeroase manuale tehnice despre artele majore şi minore; ar fi însă zadarnic să căutăm problema pusă de Lessing la Aristoxen sau Vitruviu, la Marchetto din Padova sau la Cennino Cennini, la Leonardo da Vinci sau la Leon Battista Alberti, la Palladio sau la Scamozzi: spiritul acelor tratate tehnice e cu totul diferit. Abia dacă un germene s-ar putea observa în comparațiile şi în problemele de prioritate între poezie şi pictură, pictură şi sculptură care se pot citi în unele paragrafe din acele lucrări (Leonardo a susținut pictura, Michelangelo sculptura) şi care a devenit tema de predilecție a diser-

[1] V. între alte scrieri ale sale *L'ivolution des genres dans Vhistoire de la litti-rature,* Paris, 1890 şi urm.; *Manuel de Vhistoire de la littir. francaise, ibid.,* 1898

"V. mai sus *Teoria,* pp. 184 — **185.**

[3] D. DIDEROT, *Lettre sur Ies aveugles,* 1749; *Lettre sur Ies sourds et muets,* 1751; *Essai sur la peinture,* 1765.

' M. MENDELSSOHN, *Briefe iiber Empfind,* 1755; *Betrachtungen,* cit. **1757.**

«CHR. WOLFF. *Psychol. empirica,* §§ 272-312; *Anfanggriinde,* §§ **513** — -528, 708-735; *Betrachtungen,* § 26.



tațiilor academice, iar ca atare, nu i-au displăcut nici lui Galilei.[1] Lessing a ajuns la această cercetare din intenția de a respinge straniile idei ale lui Spence asupra strînsei uniri dintre poezie şi pictură la antici, şi ale contelui de Caylus care considera cu atît mai bun un poem cu cît numărul de tablouri pe care-l oferă operei pictorilor este mai mare. Un alt imbold l-a avut din comparațiile între pictură şi poezie, prin care se obişnuia să se justifice cele mai absurde reguli ale tragediei: *Ut pictura poesis,* care fusese mijlocul de a întrevedea caracterul reprezentativ sau fantastic al poeziei şi natura comună a diferitelor arte, se transforma prin intermediul acelor interpretări superficiale într-o apărare a celor mai rele prejudecăți intelectualiste şi realiste. Lessing, deci, a raționat astfel: „Dacă e adevărat că pentru a imita, pictura

şi poezia întrebuinţează mijloace cu totul diferite şi anume (prima, se serveşte de figuri şi culori în *spaţiu,* pe cînd cea de-a doua întrebuinţează sunete care se articulează în *timp)*; dacă e incontestabil că între un semn şi aceea ce el înseamnă trebuie să fie o legătură uşor de descoperit, atuncinişte semneorînduite unul lîngă altul în spaţiu nu pot să exprime decît obiecte care, ele însele sau părţile lor, *coexista în spaţiu,* după cum nişte semne care se succed în timp nu pot să exprime decît obiecte care, ele însele sau părţile lor, *se urmează* unele după altele, în timp. Obiectele care, integral sau parţial, coexistă în spaţiu se numesc corpuri. Prin urmare *corpurile* cu însuşirile lor vizibile sînt obiectele specifice ale picturii. Obiectele care, integral sau parţial, se succed în timp se numesc îndeobşte acţiuni. Prin urmare *acţiunile* sînt obiectele specifice ale poeziei." Desigur pictura poate reprezenta o acţiune, dar numai prin intermediul corpurilor la care facem aluzie; iar poezia poate reprezenta şi corpuri, dar numai indicîn-du-le prin intermediul unor acţiuni. Iar cînd poetul, folo-sindu-se de limbaj, adică de semne arbitrare, se apucă să des-





[1] Scrisoarea din 26 iunie 1612 către Lodovico Cardi da Cigoli.



crie corpuri, nu mai e poet, ci prozator, fiindcă poetul adevărat nu descrie corpurile decît prin efectele pe care le produc asupra sufletului.[1] Reluînd pe scurt şi amplificînd această distincţie, Lessing explica acţiunea sau mişcarea în pictură ca un adaos, care ar fi introdus de imaginaţia contemplatorului; ceea ce este adevărat (spunea el) dat fiind că animalele, în faţa unei picturi, nu percep decît imobilitatea. Studia, în afară de aceasta, diferitele îmbinări de semne arbitrare şi de semne naturale, cum e cea dintre poezie şi muzică (în care prima este subordonată celeilalte), dintre muzică şi dans, dintre poezie şi dans şi dintre muzică şi poezie şi dans (îmbinare de semne arbitrare consecutive *audibile* cu tot atîtea semne *vizibile),* pantomima anticilor (îmbinare de semne consecutive vizibile *arbitrare* cu semne consecutive vizibile *naturale),* limbajul muţilor (singura artă care se foloseşte de semne arbitrare consecutive vizibile); şi, în sfîrşit, îmbinările *imperfecte,* cum e cea dintre pictură şi poezie. Dacă nu orice folosire a limbajului este poezie, tot aşa, după Lessing, nu orice folosire a semnelor naturale coexistente este pictură: chiar şi pictura are, ca limbajul, proza ei. Iar pictori prozaici sînt cei care reprezintă obiecte consecutive, în pofida caracterului de coexistenţă al semnelor lor; alegoricii, care folosesc în mod arbitrar semnele naturale, cei care pretind să reprezinte invizibilul sau audibilul prin intermediul vizibilului. Lessing, doritor să atribuie un caracter natural semnelor, ajunge chiar să declare că e un defect sau o imperfecţiune faptul de a picta obiecte cu dimensiuni mai mici în raport cu mărimea lor naturală. Şi conchide: „Eu consider că scopul unei arte trebuie să fie numai acela pentru care ea este aptă în mod exclusiv, şi nu cel pe care alte arte îl pot face tot atît de bine ca ea. Găsesc în Plutarh o comparaţie care demonstrează de minune acest lucru. Cine vrea să despice lemnul cu cheia, spune el, şi să deschidă uşa cu securea, nu numai că strică ambele ustensile, dar se lipseşte chiar de folosul uneia şi celeilalte."[2]

[1] *Laocoon,* XVIXX (T. LESSING, *Opere,* In româneşte de Lucian Blaga, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958, yol. I, *pf.* 219 ţi urm.). *Lmtcton,* apsmd., § 43.



Pe baza acestui princip iu al limitelor stabilit de Lessing, adică al caracterului specific al fiecărei arte, au lucrat filozofii posteriori; care, fără să pună în discuţie principiul însuşi s-au apucat să clasifice şi să orînduiască în serie artele. Herder, în fragmentul asupra *Plasticii* (1769)[1], a aprofundat ici, colo, cercetările lui Lessing; Heydenreich (1790) a tratat amplu despre limitele celor şase arte (muzica, dansul), artele plastice, horticultura, poezia şi arta interpretativă) şi a combătut aşa-numitul *le clavecin oculaire* al părintelui Castel, care consta în combinaţii de culori care trebuiau să opereze în acelaşi fel ca seriile tonurilor muzicale cu armonia şi melodia[2]; recurgînd la o analogie cu omul care vorbeşte, Kant a clasificat artele

după cuvînt, gest şi ton în trei categorii: arte ale cuvîntului, arte plastice şi arte care oferă un pur joc de senzaţii (mimică şi coloristică)[3]. Schelling diferenţia identitatea artistică, după cum era o infuzie a infinitului în finit sau a finitului în infinit (artă ideală sau artă reală) în poezie şi în artă în sensul strict; iar în seria reală includea artele plastice, muzica, pictura, plastica (ultima cuprinzînd arhitectura, basoreliefurile şi sculptura), în seria ideală cele trei forme corespunzătoare ale poeziei, lirică, epică şi dramatică.[4] Cu o metodă asemănătoare, Solger punea alături de poezie, artă universală, arta în sensul strict, care este simbolică (sculptura) sau alegorică (pictura) şi, în ambele cazuri, unitatea dintre concepte şi corpuri; dacă se ia însă numai corporalitatea fără concept, avem arhitectura; dacă se ia numai conceptul fără materie, muzica.[5] Pentru Hegel, poezia reuneşte cele două extreme: artele plastice şi muzica[6]; Schopenhauer (aşa cum am avut deja ocazia sămenţionăm) înlătura limitele obişnuite ale artelor pentru a le rîndui din nou potrivit

[1] *Plastih, Einige Wahrnehmungen ilber Form und Gestalt aus Pygmalions bildenden Traum,* 1778 (ed. opere alese Herder, In colecţia *Deutsche Naţionalii-*
*teratu*
, voi. 76, partea a III-a, secţ. 2). *System der Aesthetik,* pp. 154 — 236. *Kritih d. Urtheilshr.,* § 51. *Phil. d. Kunst,* pp. 370-371. Vorieg. *iib. Aesth.,* pp. 257 — 262. *Ibid.,* II, p. 222.


Delimitarea şi clasificarea artelor în filozofia ulterioară: Herder, Kant
Schelling, Solger
Sehopenhaner,
lierbart


*ideilor* pe care ele le reprezintă[1]; Herbart, păstrînd cele două grupuri stabilite de Lessing, artele simultane şi succesive, le definea pe primele ca fiind „cele ce se lasă observate din toate laturile", iar pe celelalte ca fiind „cele ce nu permit explorarea completă şi rămîn în penumbră"; primul grup de arte ar fi constituit din arhitectură, plastică, muzică bisericească şi poezia clasică, iar al doilea de horticultura, pictură, muzica uşoară şi poezia romantică.[2] Herbart era apoi implacabil contra celor care caută într-o artă perfecţiunea alteia şi „consideră muzica un fel de pictură, pictura o poezie, poezia o plastică înaltă şi plastica un fel de filozofie estetică"[3]; deşi admitea că o operă de artă concretă, de exemplu, un tablou , cuprinde elemente picturale, poetice şi de diferite naturi, îmbinate la un loc de abilitatea artistului.[4] Weisse împărţea artele în trei triade, alcătuind o e, enearhie, care trebuia să amintească cele nouă muze[5]; Zeising, Zeising alcătuia o diviziune încrucişată: arte plastice (arhitectura, sculptura, pictura), muzicale (muzica instrumentală, cantoul, poezia) şi mimice (dansul, mimica cantoului, arta reprezentativă) , arte macrocosmice (arhitectura, muzica instrumentală, dansul), arte microcosmice (sculptura, cantoul, mimica proprie cantoului) şi arte istorice (pictura, poezia şi arta reprezentativă)[6]; Yischer le clasifica, după cele trei forme ale fantaziei (figurativă, senzitivă şi poetică), în arte obiective (arhitectura, plastica, pictura), artă subiectivă (muzica) şi artă obiectiv-subiectivă (poezia[7]); Gerber a propus să se stabilească o „artă a limbajului" specială *(Sprachkunst)* spre a o deosebi astfel de proză ca şi de poezie şi constînd în exprimarea simplelor mişcări ale sufletului, arta aceasta corespunzînd plasticii în schema: Arte ale ochiului, a) arhitectura, b) *plastica,* c) pictura; Arte ale urechii, a) proza, b) *arta limbajului,* c) poezia.[8]

V. mai sus, p. 367.
'*Einleitung,* § 115, pp. 170-l71.
' *Schriften z. prakt. Phil.,* In *Werke,* VIII, p. 2.
'*Einleitung,* § 110, pp. 164-l65.
' Cf. HARTMANN, *Deutsche Aesthetih, s. Kant,* pp. 539-540.
• *Aesth. Forsch.,* pp. 547—549.
' *Aesth.,* §§ 404, 535, 537, 838 etc.
• GUSTAV GERBER, *Die Sprache als Kunst,* Bromberg, 187l-l874.



Două dintre cele mai recente sisteme de clasificare au fost furnizate de Schasler şi Hartmann, care au supus de altfel unui examen special pe cele ale predecesorilor lor. Schasler[1]

orînduieste artele în două grupuri, adoptînd cri- M- Scba*ler teriul *simultaneităţii şi succesiunii:* arte ale simultaneităţii, arhitectura, plastica, pictura; arte ale succesiunii, muzica, mimica, poezia. Parcurgînd seria (spune el) în ordinea indicată, se observă că simultaneitatea, la început predominantă, cedează locul succesiunii, care devine prevalentă în al doilea grup, subordonîndu-şi-o pe cealaltă, fără ca, de altfel, s-o suprime cu totul. Paralel cu această împărţire dezvoltă o alta,dedusă din raportul dintre elementul ideal şi cel material în fiecare artă, dintre *mişcare* şi *repaos,* şi prin care, de la arhitectură, care este „materialiceşte cea mai grea, spiritualiceşte cea mai uşoară dintre arte" se ajunge pînă la poezie, unde se observă un raport invers. Sînt descoperite, în acest fel, curioase analogii între artele primului grup şi cele din al doilea: între arhitectură şi muzică, între plastică şi mimică, între pictura cu cele trei forme ale sale, pictura de peisaj, de gen şi istorică şi poezia cu formele ei, lirică (şi declamativă), epică (şi rapsodică), dramatică (şi artă reprezentativă). Hartmann[2] împarte artele în arte E. von Hart-ale *percepţiei* şi arte ale *imaginaţiei:* primele împărţite în *mson* trei: arte spaţiale sau vizuale (plastica şi pictura), arte temporale sau auditive (muzica instrumentală, mimica limbajului, cantoul expresiv) şi arte temporal-spaţiale sau mimice (pantomima, dansul mimic, arta actorului, arta cîntăreţului de operă); cele ale imaginaţiei sînt alcătuite dintr-o singură specie, care e poezia. Arhitectura, artele decorative, horticultura, cosmetica şi diferite genuri ale prozei sînt excluse din acest sistem de clasificare şi sînt considerate toate la un loc ca arte *nelibere.* Paralel cu aceste cercetări legate de modul de a clasifica artele, aceiaşi filozofi procedează la căutarea unei *arte supreme,* pe care unii o Arta supremi, văd în poezie, alţii în muzică sau în sculptură, iar alţii chiar în artele combinate, mai ales în operă, potrivit unei teorii

[1] *Das System der Kunste,* ed. a 2-a, Leipzig-Berlin, 1881. * *Phil. d. Sch.,* cap. 9 şi 10.



formulate încă în secolul al XVIII-lea[1], teorie care a fost susţinută şi dezvoltată în vremea noastră de Richard Wag-ner[2]. Unul dintre ultimii care şi-au pus problema „daca au mai mare valoare artele particulare sau îmbinate", conchide că artele particulare, ca atare, au desigur propria lor perfecţiune, dar că, în ciuda tranzacţiilor şi concesiilor reciproce impuse de îmbinare, e mai mare perfecţiunea artelor reunite; că, privite din alt punct de vedere, artele particulare au o valoare mai mare; şi că, în sfîrşit, pentru realizarea conceptului de artă sînt necesare atît unele cît şi celelalte.[3]

Arbitrarul, zădărnicia, puerilitatea unor astfel de probleme şi soluţiile corespunzătoare lor ar fi trebuit să stîr-nească semne de plictiseală; dar numai rareori cîte un critic şi-a exprimat timide îndoieli asupra validităţii lor. „E greu de spus (scria Lotze) la ce şi cui folosesc astfel de eforturi. Cunoaşterea naturii şi a legilor fiecărei arte este destul de puţin ajutată de indicarea locului atribuit fiecăreia în cadrul sistemului". Şi notînd, pe lîngă aceasta, că în viaţă şi în realitate artele se îmbină variat, dar nu alcătuiesc o serie sistematică, şi că în lumea gîndirii se pot născoci cele mai variate sistematizări, opţiunea pentru una dintre aceste posibile sistematizări făcîndu-se nu fiindcă aceasta e singura legitimă, ci pentru că e cea mai comodă *(bequem):* sistematizarea care începe cu muzica, definită ca „artă a frumuseţii libere, determinată numai de legile materialului ei şi nu de condiţiile impuse de un dat al finalităţii sau imitaţiei", continuă cu arhitectura, „care nu se mai joacă în mod liber cu formele, ci le adaptează în serviciul unui scop" , şi aşa mai departe, cu plastica, pictura şi poezia, excluzînd artele minore, care nu pot să se coordoneze cu altele fiindcă sînt incapabile să exprime cu oarecare aproximaţie totalitatea vieţii spirituale[4]. Un critic francez din zilele noastre, Basch, îşi începe tratarea observînd destul de bine: „Mai este oare necesar să demonstrăm că nu există o artă absolută, care se

[1] De exemplu SULZER, *Allg. Theorie,* la cuvtntul: *Oper.* 'RICHARD WAGNER, *Oper und Drama,* 1851.
• GUSTAV ENGEL, *Aesthetik der Tonhunst,* 1884 ; rezumat în HARTMANN, *Deutsche Aesthetih s. Kant,* pp. 579 — 580.
'LOTZE, *Geschichte d. Aesth.,* pp. 458 — 460; cf. p. 445.



diferenţiază apoi după nu ştiu ce legi imanente? Ceea ce există sînt formele de artă

particulare, sau mai degrabă artiştii care au încercat să traducă în cel mai bun mod, în funcţie de mijloacele materiale de care dispuneau, idealul care cînta în sufletul lor". Dar, pînă la urmă, crede că se poate ajunge, la o clasificare a artelor pornind „în loc de la arta în sine, de la artist", şi orientînd-o „după cele trei mari tipuri de imaginaţie, vizuală, motrice şi auditivă"; iar în ceea ce priveşte dezbaterile asupra artei supreme, e de părere că ele trebuie rezolvate în favoarea muzicii.[1]

Dar lui Schasler nu-i era prea greu să respingă vehement critica lui Lotze şi să protesteze contra principiului indiferenţei şi comodităţii şi să observe că „clasificarea artelor trebuie considerată drept adevărata piatră de încercare, adevărata măsură gradată a valorii ştiinţifice a unui sistem estetic, fiindcă în ea se concentrează şi se precipită toate chestiunile teoretice spre a-şi găsi o soluţie concretă".[2] Principiul comodităţii, cel mai bun pentru grupările aproximative ale clasificărilor botanice şi zoologice, nu se potriveşte filozofiei; şi fiindcă Lotze avea comun cu Schasler şi cu alţi esteticieni principiul lui Lessing al constanţei, al limitelor şi al naturii particulare ale fiecărei arte, şi de aceea le considera pe cele ale artelor particulare nu concepte empirice, ci speculative, nu putea să se sustragă datoriei de a stabili raporturile reciproce dintre aceste concepte între ele, de a le seria, de a le subordona, de a le coordona, deduce sau dialectiza. Trebuiau deci anihilate acele sterile tentative clasificatoare şi de întîietate critică şi trebuia dizolvat însuşi principiul lui Lessing; dar a păstra principiul şi a respinge cerinţa clasificării, cum făcea Lotze, era evident contradictoriu. Totuşi, între atîţia esteticieni, nici unul n-a investigat şi reexaminat fundamentul ştiinţific al distincţiilor enunţate în supla şi eleganta proză a lui Lessing; şi nici unul n-a înţeles în fond adevărul, care a sclipit pentru o clipă la Aristotel, cînd refuza să admită că deosebirea dintre poezie şi proză ar consta într-un fapt



**Lo?ze adict'' '***

[1] *Essai critique sur VEsth. de Kanl,* pp. 489 — 496.
[2] *Das System der Kiinste,* p. 47.



**îndoieli la Schlelermacher**



exterior, metrica[1]. Singur poate, Schleiermacher a atras atenţia cel puţin asupra dificultăţilor doctrinei curente, şi propunîndu-şi să pornească de îa conceptul general al artei ca să deducă drept necesare toate formele diferite ale acesteia, şi identificînd în activitatea artistică două laturi, conştiinţa obiectivă *(gegeständliche)* şi conştiinţa nemijlocită *(unmittelbare),* şi notînd că arta nu se află toată în una şi în cealaltă şi că conştiinţa nemijlocită sau reprezentarea *(Vorstellung)* dă loc mimicii şi muzicii, iar conştiinţa obiectivă sau imaginea *(Bilă)* dă loc artelor plastice, procedînd apoi la analizarea unui tablou, recunoştea că sînt inseparabile cele două conştiinţe; şi „iată-ne ajunşi (observa el) la ceva cu totul opus: căutînd deosebirea, am găsit unitatea". Nu credea că se poate menţine tradiţionala împărţire a artelor în simultane şi succesive, care, „dacă o priveşti cu atenţie se destramă în întregime", fiindcă şi în arhitectură sau horticultura contemplarea este succesivă, iar în artele înseşi zise succesive, cum e poezia, ceea ce e important este coexistenţa şi gruparea: „diferenţa, deci, considerată din ambele laturi, este secundară; iar contrastul dintre două ordine artistice înseamnă doar că orice contemplare, la fel ca orice producţie, este totdeauna succesivă, dar că, gîndind relaţia dintre cele două laturi într-o operă de artă, şi una şi alta ne apar indispensabile: coexistenţa *(dasZugleichsein)* şi existenţa succesivă *(das Succesivsein)".* In alt loc Schleiermacher observa: „Realitatea artei ca aparenţă exterioară este condiţionată de modul, bazat pe organismul fizic şi corporal, în care ceea ce e interior se exteriorizează: mişcări, forme, cuvinte... Ceea ce este comun în diferitele arte, nu e exteriorul, care constituie elementul de diversificare". Din această observaţie, pusă în comparaţie cu distincţia netă făcută de el între artă şi tehnică, ar fi uşor de dedus că el considera lipsite de valoare estetică clasificările artelor şi conceptele artelor privite în parte. Dar Schleiermacher nu face acest raţionament logic şi

rămîne perplex şi oscilant: recunoaşte în poezie ca f iindf inseparabile elementul subiectiv şi obiectiv, cel muzical şi cel plastic,

[1] *Poetica,* I.



dar se străduieşte totuşi să dea definiţii şi să găsească limitele fiecărei arte, gîndindu-se şi el la o îmbinare a diferitelor arte, din care s-ar obţine arta completă; iar în organizarea cursului său de estetică se resemna să împartă artele în arte de acompaniament (mimica şi muzica,) figurative (arhitectură, horticultura, pictură, sculptură) şi poezie[1]. Nebulos, imprecis, contradictoriu, aşa cum este în această privinţă, Schleiermacher a avut cu toate acestea meritul de a pune la îndoială fundamentarea teoriei lui Lessing şi de a se întreba cu ce drept sînt deosebite în artă artele particulare.

4. ALTE DOCTRINE PARTICULARE

I. — Schleiermacher a negat deasemenea conceptul unui *frumos natural,* aducînd în această privinţă lui Hegel o laudă poate nemeritată, fiindcă negaţia hegeliană a acestui concept a fost, după cum s-a spus, mai degrabă, în vorbe decît în fapte. Oricum, teza radicală a lui Schleiermacher contra existenţei frumosului natural, exterior şi nu produs al spiritului uman, reprezenta eliberarea de o gravă eroare; şi nouă ne apare imperfectă sau unilaterală numai în măsura în care pare să excludă acele fapte estetice ale imaginaţiei, care se leagă de obiecte date în natură[2]. La corectarea acestei imperfecţiuni şi unilateralităţi puteau să concure într-o anumită măsură studiile istorice şi psihologice asupra „sentimentului naturii", promovate în mod remarcabil de Alexander Humboldt prin disertaţia sa ce poate fi citită în volumul al doilea al lucrării *kosmos*[3]*,* şi continuateITe Laprade, Biese şi de alţii în zilele noastre[4]. Vischer, în



*Vorles.* «6. *Aesth.,* pp. **ti, 122-l29, 137,** 143, **151, 167,** 172, 284-286, 487-488, 508, 635.

•V. **mai** sus *Teoria,* pp. 167 — **169.**

* Das *Naturgefiihl nach Verschiedenheit ier Zeiten und VClkerslămme,* In *hos*-mos, **II.**

•V. LAPRADE, *Le sentiment de la nature avânt le christianisme,* 1866; *el chez Ies modernes,* 1867; ALFRED BIESE, *Die Entviicklung des Naturgefiihli bei den Griechen und Romern,* Kiel, 1882—1884; *Die Entwicklung des Naturgefiihls im Mittelalter und in der Neuzeit,* ed. **a Ii-a,** Leipzig, 1892.

Teoria estetici a frumosului natural





**Teoria simţurilor** estetice



autocritica la *Estetica* sa, a realizat trecerea de la construcţia metafizică a frumosului natural la o interpretare psihologică a acestuia, şi a recunoscut că trebuia desfiinţată secţiunea dedicată frumosului natural în primul său sistem estetic, prin contopire cu doctrina imaginaţiei: astfel de tratări (spunea el) nu ţin de ştiinţa esteţi că, şi sînt un amestec de zoologie, de sentiment, de fantasmagorie, de umoristic, ce poate fi dezvoltat în monografii de genul celei pe care poetul G.G. Fischer a scris-o despre viaţa păsărilor.[1] Hart-mann, moştenitor al vechii metafizici, reproşa lui Vischer această excludere, susţinînd din nou că alături de frumuseţea imaginaţiei pe care omul o introduce în lucrurile naturale *(hineingelegte Schonheit)* există o frumuseţe *formală* şi o frumuseţe *substanţială* a naturii, care coincid cu înfăptuirea scopurilor imanente sau a ideilor despre natură[2]. Dar calea indicată la urmă de Vischer este singura prin care poate fi întregită teza lui Schleiermacher; şi care arată în ce sens se poate admite un frumos (estetic) *In natură.*

II. — Faptul că există *simţuri estetice, simţuri superioare* şi că frumosul se leagă nudetoate,cinumai de unele simţuri, este o idee foarte veche. Am văzut[3] că Socrate în *Hippias major* menţiona doctrina frumosului ca „ceea ce place auzului şi văzului" (TO xaXov IOTI TOSI âxo% *iz* xal *6psaq* ?]§i). într-adevăr (adăuga el), nu pare să se poată nega că plac, în măsura în care-i vedem cu ochii, oamenii frumoşi, ornamentele, picturile şi figurile frumoase şi, în măsura în care le ascultăm cu urechile, cîntecele frumoase, vocile, muzica, oraţiile şi conversaţiile. Dar Socrate însuşi, în acel dialog, combătea această teorie cu argumente foarte

valabile, printre care,în afară de dificultăţile care se nasc din faptul că există lucruri frumoase care nu provin din impresii sensibile ale ochiului şi urechii şi că nu există motiv de a constitui în categorii speciale plăcerea celor două simţuri distingînd-o de plăcerea celorlalte, mai trebuie să ţinem seama de obiecţia, subtil filozofică, că ceea ce

[1] *Kritische Gange,* V, pp. 5 — 23.
[1] *Deutsche Aesth. s. Kant,* pp. 217 — 218; cf. *Philos, des Sch6nen,* cartea a **Ii-a,** cap. 7.
•V. mai sus, pp. 23l-232.



place văzului nu place auzului şi invers; de unde se deduce că raţiunea frumuseţii trebuie căutată nu în vizualitate şi audibilitate, ci în ceva diferit de ambele şi comun amîndurora.[1]

Problema n-a fost poate reluată niciodată cu ascuţimea şi seriozitatea care se vădesc în acest dialog antic. în secolul al XVIII-lea, Home nota că frumuseţea se referă la vedere şi că impresiile altor simţuri pot fi plăcute, dar nu frumoase, detaşînd simţurile văzului şi auzului, ca fiind superioare, de cel tactil, de cel de gust şi de cel de miros, strict corporale şi nu subtile şi spirituale ca celelalte două. Acestea, după părerea sa, produc plăceri inferioare totuşi faţade cele intelectuale, dar superioare faţă de cele organice: plăceri demne, elevate, blînde, moderat înveselitoare, îndepărtate astfel de turbulenţa pasiunilor ca şi de lînce-zeala indolenţei, şi destinate să împrospăteze şi să calmeze spiritul.[2] Herder, urmînd sugestiile lui Diderot, Rousseau şi Berkeley, a susţinut importanţa simţului tactil *(Gefiihl)* în plastică: „a acestui al treilea simţ care ar fi trebuit poate să fie investigat primul şi care rămîne cel mai puţin cercetat dintre toate şi în mod greşit izgonit printre simţurile grosolane". Este adevărat că „tactilul nu ştie nimic despre suprafeţe şi culori", dar „văzul, la rîndul său, nu ştie nimic despre forme şi configuraţii"; astfel îneît „simţul tactil nu poate fi un simţ atît de grosolan cum se spune, dacă este chiar organul oricărei senzaţii despre alte corpuri şi are sub el un vast domeniu de concepte fine şi complexe. Aşa cum suprafaţa se află în raport cu corpul, tot aşa, şi nu mai puţin, văzul se află în raport cu simţul tactil; şi numai datorită unui mod prescurtat de vorbire se afirmă că noi vedem corpurile ca suprafeţele şi se presupune că vedem cu ochii ceea ce în realitate am cunoscut puţin cîte puţin în copilăria noastră nu altfel decît prin pipăit". Orice frumuseţe de formaşi de corporalitate este un concept nu vizibil, ci *palpabil*[3] De la triada de simţuri estetice stabilită astfel

[1] *Hippias major,* v. passim. ' *Elements of Criticism,* şi cf. cap. 3.
•HERDER, *Kritische Wälder* (în *Werke,* ed. cit., IV), pp. 47 — 54; cf. *Ka ligone* (Voi. XXII), passim; şi fragmentul asupra *Plasticii.*





de Herder (văzul pentru pictură, auzul pentru muzică şi simţul tactil pentru sculptură) se întorcea la perechea obişnuită a lui Hegel, afirmînd că „partea sensibilă a artei se referă numai la cele două simţuri teoretice ale văzului şi auzului" şi că rămîn excluse din plăcerea artistică mirosul, gustul, pipăitul, care au legături cu materia ca atare şi cu calităţile ei sensibile nemijlocite (mirosul cu volatilizarea materială, gustul cu dizolvarea materială a obiectelor, iar pipăitul cu senzaţiile de cald, de frig, de neted şi altele); de aceea ele nu se pot referi la obiectele de artă, care trebuie să se menţină într-o reală independenţă şi să nu permită nici o relaţie pur sensibilă. Plăcutul pe care-l provoacă aceste simţuri nu e frumosul artei.[1]

Dar că lucrurile nu se puteau rezolva atît de uşor şi-a dat seama bine, şi de data aceasta, Schleiermacher, care, o dată respinsă, în primul rînd, distincţia dintre simţurile confuze şi cele clare, a admis pe de o parte superioritatea văzului şi a auzului asupra celorlalte simţuri, care le consideră că rezidă în faptul că celelalte „nu sînt capabile de nici o activitate liberă, ba reprezintă chiar maximum de pasivitate, în timp ce văzul şi auzul sînt capabile de o activitate ce porneşte din interior, şi pot produce forme şi tonuri fără să primească impresii exterioare"; dacă ochiul şi urechea ar fi numai mijloace de percepţie nu ar exista arte vizuale, şi auditive, dar ele acţionează de asemenea ca mişcări voluntare, care umplu domeniul simţurilor. Pe de altă parte, Schleiermacher socotea „că diferenţa este mai degrabă de grad sau de cantitate şi că

un minim de independenţă trebuie să recunoaştem şi altor simţuri".[2] Vischer a păstrat tradiţia „celor două simţuri estetice", „organelibere şi nu mai puţin spirituale decît sensibile", care „nu se referă lacompoziţiamaterială aobiectului", ci lasă ca în complexul său„acesta să subziste şi să acţioneze asupra lor".[3] Kostlin era de părere că simţurile inferioare nu oferă „nimic intuibil separat de ele şi sînt doar modificările noastre, dar că, de altfel, gustul, mirosul şi pipăitul nu sînt lipsite de orice

[1] *Vorles, ilb. Aesth., I,* pp. 50 — 51. [1] *Vorles. ub. Aesth.,* pp. 92 şi urm. • *Aeslh.,* I, p. 181.



importanţă estetică, fiindcă ele oferă un sprijin simţurilor superioare şi, fără pipăit, o imagine nu s-ar putea revela privirii ca dură, rezistentă sau puternică şi, fără miros, anumite imagini nu s-ar prezenta ca sănătoase şi proaspete" .* Nu luăm în seamă acele doctrine care se leagă de principii senzualiste[2]; întrucît e firesc ca toate simţurile să fie acceptate de senzualişti ca organe estetice, dacă „estetic" înseamnă pentru ei „hedonistic"; e suficient să amintim ca o anecdotă, pe „învăţatul" Kralik, luat în derîdere de Tolstoi, şi teoria lui asupra celor cinci arte, a gustului, a mirosului, a pipăitului, a auzului şi a văzului.[3] Dar puţinele citate date pînă acum sînt suficiente pentru a dovedi încurcăturile în care i-a împins pe gînditori calificarea de „estetic", dată „simţurilor", ei fiind constrînşi sau să distingă în mod absurd între un grup sau altul de simţuri, sau să recunoască că sînt estetice toate simţurile şi că fiecare impresie sensibilă are, ca atare, o valoare estetică. Dintr-o astfel de încurcătură nu poţi ieşi decît dacă vezi şi afirmi net imposibilitatea de a îmbina categorii de idei cu totul disparate, cum sînt conceptul de *formă reprezentativă a spiritului,* cel de *organe fiziologice* particulare sau cel de materie, specială de impresii sensibile.[4]

III. — Ca o variantă a erorii genurilor literare poate fi considerată teoria *modurilor sau formelor sau genurilor stilului* (xapoexTVJps? $_T$9j; *(ppxusat;)* pe care antichitatea a stabilit-o de obicei la cele trei forme: sublim, mediu şi slab, printr-o triplă împărţire care, pare-se provine de la Antistene[5] şi care apoi a fost modificată într-alta: *subtile robustum, fioridum,* sau amplificată într-o împărţire în patru, ori reprezentată prin adjective derivate din fapte istorice cum este teoria celor trei stiluri: *atic, asianic,* şi stilul *Rodos.* Împărţirea în trei a supravieţuit pînă în evul m3iiu, uneori înţeleasă într-un mod straniu; s-a crezut că

[1] *Aesth.,* pp. 80 — 83.

[1] De exemplu, GRANT ALLEN, *Physiological Aesthetics,* cap. 4 şi 5. • TOLSTOI, *Qu'est-ce que l'art?* pp. 19 — 22; Kralik este autorul cărţii *Welt' schonheit, Versuch einer allgemeinen Aesthetik,* Wien, 1894. [1] V. mai sus *Teoria,* pp. 91—93. ' Cf. VOLKMANN, *Rhet. d. Gr. u. Rom.* ,pp. 532—534.



Teoria genurilor stilului



**Teoria formelor gramaticale sau a părţilor de vorbire**

stilul sublim tratează despre regi, principi şi baroni (de pildă, *Eneida),* cel mediu, despre oameni de condiţie medie *(de pildă., Georgicele),* iar cel umil, despre oameni fără importanţă (de pildă, *Bucolicele);* şi de aceea cele trei stiluri au fost denumite tragic, elegiac şi comic.[1] Genurile stilului umplu toate tratatele de retorică ale timpurilor moderne; Blair distingea şi defineastilul difuz, cel concis, cel nervos, cel îndrăzneţ, cel lent, cel elegant, cel înflorat etc. In 1818, italianul Melchiorre Delfico, în cartea asupra *Frumosului,* critica viguros „atît de numeroasele împărţiri ale stilurilor", adică prejudecata „că ar putea să existe atîtea stiluri", afirmînd că „stilul va fi sau bun sau rău" şi adăuga că stilul „nu poate fi pentru artişti o idee preconcepută în mintea lor", dar „ar trebui să fie o consecinţă a ideii principale, adică a acelei concepţii care determină invenţia si compoziţia"[2].

IV. — Aceleiaşi greşeli îi corespunde în filozofia limbajului teoria formelor gramaticale sau a *părţilor de vorbire[3],* iniţiată de sofişti (lui Protagoras i se atribuie distincţia între genul substantivelor) şi continuată de filozofi, mai ales de Aristotel şi de stoici (primul cunoştea două sau trei părţi de vorbire, ceilalţi, patru sau cinci) şi dezvoltată şi elaborată de gramaticii alexandrini de-a lungul celebrei şi secularei controverse dintre *analogişti* şi *anomalişti.* Analogiş-tii (Aristarh) încercau să introducă logica şi regula în faptele lingvistice, declarîndu-

le *deviațiile* cele care nu li se păreau reductibile la o formă logică şi desemnîndu-le rînd pe rînd drept pleonasme, elipse, enalagii, paralogii, metalepse. Violentarea limbajului viu şi a limbii folosite de scriitori de către analogişti era atît de mare, încît (după cum relatează Quintilian) s-a zis cu multă finețe *(non invenuste)* că „una este să vorbeşti latineşte, alta să vorbeşti după gramatică" *(aliud esse latine, aliudgrammatice logui).** Anoma-liştilor trebuie să li se recunoască meritul de a fi revendicat într-un anumit mod pentru limbaj libera lui mişcare ima-

[1] COMPARETTI, *Virgilio nel. M.E.*, **I,** p. 172. [1] *Nuove ricerche sul Bello,* cap. 10. [s] V. mai sus *Teoria,* pp. 213 — 215. ' *Instit. orat.,* I, 6.



ginativă: istoricul Grisip a compus un tratat spre a demonstra că acelaşi lucru (acelaşi concept) se exprimă cu sunete diferite, iar acelaşi sunet exprimă diferite concepte*(similis res dissimilibus verbis et similibus dissimiles esse vocabulis notatas).* Anomalist era şi vestitul gramatic Apollonios Dyskolos, care respingea metalepsa, schemele şi alte artificii prin care analogiştii încercau să explice ceea ce nu intra în sistemele lor, şi nota că a folosi un cuvînt în locul altuia, o parte de vorbire în locul alteia, n-r fi o figură gramaticală, ci o enormitate, care nu poate fi atribuită cu uşurință unui poet ca Homer. Din această dispută între anomalişti şi analogişti a ieşit *Gramatica* (TSVT] Ypa!J.aTt,xY)) transmisă de antichitate epocii moderne şi care a fost pe drept cuvînt considerată ca un fel de compromis între cele două orientări opuse, căci dacă schemele de flexiune (xavovs?) pot satisface exigența analogiştilor, diversitatea lor satisface pe anomalişti; după ce a debutat ca teorie a analogiei, gramatica a sfîrşit prin a fi definită drept „teorie a analogiei şi a anomaliei" (OJAOÎOU TE xal-âvojjKHou 9-sopia). Conceptul de *uz corect,* prin care Varro pretindea să rezolve controversa, este (aşa cum se întîmplă în orice compromis) contradicția înălțată la rangul de doctrină, ceva asemănător cu *omătul convenabil* al retoricii sau cu *genurile cu oarecare libertate* alpreceptisticii literare. Dacă limbajul urmează uzul (adică imaginația), el nu urmează rațiunea (adică logica), iar dacă urmează rațiunea, nu urmează uzul. Analogiştilor, care gîndeau că logica ar avea valoare cel puțin în interiorul fiecărui gen şi subgen, ano-nialiştii le demonstrau că nici măcar acest lucru nu era exact: astfel încît Varro însuşi trebuia să mărturisească că „această parte era foarte grea" *(hic locus maxime lubricus est) ,*[1]

In evul mediu gramatica s-a bucurat de un cult pe care l-am putea numi superstițios: s-a găsit atunci o inspirație divină în cele *opt* părți ale vorbirii, fiindcă *octavus numerus frequenter in divinis scripturis sacratis invenitur,* şi în cele trei persoane ale verbului, făcute tocmai *ut quod in Trini-*

[1] Cf., în aceasta privință, operele **lui** LERSCH sau STEINTHAL, care cuprind textele cele mai importante. %



*tatis fide credimus, in eloquiis inesse videatur*[1]. De la Renaştere încoace, apucîndu-se din nou să mediteze asupra problemelor limbajului, gramaticii au abuzat de elipse, de pleonasme, de licențe, de anomalii, excepții; şi numai în lingvistica foarte recentă a început să se pună la îndoială însăşi valoarea conceptului de „parte de vorbire" (Pott, Paul şi alții)[2]. Dacă cu toate acestea ele au continuat să existe, cauza rezida în parte în gramatica empirică sau practică care nu a putut să nu le folosească şi în parte în venerabila antichitate, care a făcut să se uite originea lor nelegitimă şi tulbure, victoria fiind obținută nu prin altceva decît prin oboseala îndelungatului război.

V—. *Relativitatea gustului* este o teză senzualistă care neagă valoarea spirituală a artei. Dar la scriitori n-o întîl-nim aproape de loc în modul naiv şi categoric în care ea se exprimă în dictonul *De gustibus non est disputandum* (de origine necunoscută şi în legătură cu care ar trebui să cercetăm cînd a luat naştere şi ce semnificație a avut la început, dacă prin *gustibus* se înțelegeau numai impresiile cerului gurii, extinse apoi la impresiile estetice). Senzualiştii,ca şi cînd ar fi fost avertizați de o ascunsă conştiință despre natura superioară a artei, nu reuşeau nici ei să se resemneze la totala relativitate a gustului. Frămîntările lor în privința asta aproape

că stîrnesc compasiune. „Există oare un bun-gust şi care este singurul bun-gust (Batteux)? In ce constă? De ce depinde? Provine din obiect sau din talentul care se exercită asupra lui? Există reguli ale lui, sau nu există? Organul gustului e numai ingeniul sau numai inima, ori ambele împreună? Cîte probleme sînt cuprinse în această expresie atît de cunoscută, de atîtea ori tratată şi niciodată clar explicată !"[3]. Aceeaşi nedumerire se observă la Home; despre gusturi nu se discută (spune el) şi nu numai despre cele ale cerului gurii, dar nici chiar de cele ale tuturor celorlalte simţuri. Sentinţă foarte raţională, după cît se pare, pe de o parte, şi care totuşi, pe de altă parte, pare

[1] COMPARETTI, *Virgilio nel E.M.*, I, pp. 169-l70.
'POTT, prefaţă la HUMBOLDT; PAUL *Principien d. Sprachgeschichte,* cap. 20.
• BATTEUX, *Les beaux arts,* partea a Ii-a, cap. 1, p. 54.



exagerată. Dar cum să-i zdruncini fundamentul? Cum să pretinzi că unuia nu trebuie să-i placă ceea ce de fapt îi place? Deci, propoziţiunea trebuie să fie adevărată. Dar nu: nimeni dintre cei ce au gust nu se vor împăca cu ea. Se vorbeşte de bun-gust şi de prost-gust: deci criticile care se fac in numele unei astfel de distincţii sînt absurde? Sînt oare acele expresii, totuşi atît de frecvente, lipsite de sens? Iar Home sfîrşeşte prin a admite un model comun de gust *(standard of taste j,deducîndu-l* din necesitatea convieţuirii umane, dintr-o „cauză finală", cum zice el; fiindcă,fără o uniformitate a gusturilor, cine s-ar obosi să producă opere de artă, edificii costisitoare şi elegante, grădini frumoase şi alte lucrări asemănătoare? El menţionează, de asemenea, şi o altă cauză finală, adică nevoia de a aduna la spectacole publice pe cetăţenii ale căror meserii şi ocupaţii diferite, clase sociale deosebite tind să-i împartă şi să-i înstrăineze unii de alţii. Dar în ce fel se va determina acest model de gust? Noi perplexităţi, din care nu se poate spune că se iese prin afirmaţia că după cum pentru regulile morale nu se cer sfaturi sălbaticilor, ci oamenilor de cea mai bună condiţie , tot aşa pentru modelul de gust trebuie să ne adresăm acelor puţini, care nu sînt istoviţi de munci corporale şi înjositoare , care au un gust nealterat, nu sînt moleşiţi de voluptate, şi care, primind *bunul-gust de la natură,* l-au perfecţionat prin educaţie şi prin practica vieţii; iar dacă, apoi, se nasc controverse, trebuie să recurgem la principiile de critică, stabilite de Home însuşi pe parcursul cărţii sale.[1]
Contradicţii asemănătoare şi cercuri vicioase reapar în *Eseul asupra gustului* al lui David Hume, unde se încearcă în zadar să se definească caracterele distinctive ale omului de gust ale cărui judecăţi ar trebui să constituie regulă, şi, deşi se afirmă o uniformitate, bazată pe natura umană, a principiilor generale ale gustului şi se atrage atenţia să nu se ţină seama de perversiunile şi ignorantele individuale, se admit diversităţi de gusturi ireconciliabile, insuperabile şi totuşi necondamnabiîe *(blameless)*[2].

[1] *Elem. of Criticism,* **III,** cap. 25.
[1] *Essays, Moral, Political and Literary* (Londra, 1862) cap. 23: *On* tfie *Standard of Taste.*



Dar critica relativismului nu ne-o poate oferi nici doctrina opusă care, afirmînd caracterul absolut, reduce gustul la concepte şi raţionamente. Exemple de acest fel de eroare ne oferă, în secolul al XVIII-lea, Muratori, unul dintre primii care a susţinut existenţa unei reguli a gustului şi a unui frumos universal, ale cărui reguli[1] le-ar da poetica; Andre, care spunea că este „frumos într-o operă de artă nu ceea ce place în primul moment imaginaţiei, prin anumite dispoziţii particulare ale însuşirilor sufletului şi organelor corpului, ci ceea ce are dreptul de a place raţiunii şi reflecţiei prin propria sa calitate sau prin justeţea sa şi, dacă ne este permis termenul, prin agrementul său intrinsec"[2]; Voltaire,care recunoştea, un „gust universal", care era „intelectual"[3]; şi atîţia alţii. Contra erorii intelectualiste, nu mai puţin decît contra celei senzualiste, s-a ridicat Kant, care, punînd la rîndul său, frumosul într-un simbolism al moralităţii, nu ajungea la conceptul absolutului imaginativ al gustului[4]. Filozofia speculativă ulterioară a depăşit dificultatea trecînd-o sub tăcere.
Dar acest criteriu al absolutului fantaziei, sau cu alte cuvinte, ideea că pentru a judeca operele de artă trebuie să te situezi din punctul de vedere al artistului în momentul creaţiei şi că a judeca înseamnă a reproduce, şi-a făcut drum încet, încet, pe la începutul secolului al XVIII-lea, cînd se observă primele senine ale lui în Italia în scrierea deja amintită a lui Francesco Montani (1705) şi în Anglia, în *Eseul asupra criticii* al lui Alexander Pope *(A perfect judge will read each work of wit With the same spirit*

*that its author writ,* spunea acesta din urmă)[5]. La cîţiva ani după aceea, Antonio Conţi recunoştea o parte de adevăr în aşa-numita *regie du premier aspect,* recomandată de Terrasson pentru a judeca poezia; dar considera că aseastă regulă e aplicabilă mai degrabă scriitorilor moderni decît anticilor: *quand on n'a pas Vesprit precenu, et que d'ailleurs on Va assez penetrant,*

*Perfetta Poesia,* V. cap. 5.
*Essai sur le beau,* disc. 3.
*Essai sur le gout,* loc. cit.
V. mai **sus** pp. 343 — 345.
*Essay on Criticism,* 17H, **partea a Ii-a; versurile 233 — 234.**



*onpeut voir tout d'un coup, si unpoe'tea bien imite son objet; car, comme on connaît Voriginal, c"est-â-dire Ies hommes et Ies moeurs deson siecle, onpeutaisement lui confronter lacopie, c'est-ă-dire la poesie qui Ies imite.* Pentru a judeca pe poeţii antici, calea trebuia să fie mai lungă: *cette regie du premier aspect n'est presque d'aucun usage dans Vexamen de Vanci-enne poesie, dont on ne peut pas juger qu'apres avoir longtemps reflechi sur la religion des anciens, sur leurs lois, leur moeurs, sur leurs manieres de combattre etd'haranguer, etc. Les beautes d'un poeme, independantes de toutes ces circonstances indivi-duelles, sont tres rares, et Ies grands peintres les ont toujours evitees avec soin, car ils voulaient, peindre la nature et non pas leurs idees*[1]*,* calea trebuia să fie, în fond, cea a *istoriei.* Pe la sfîrşitul aceluiaşi secol, conceptul reproducerii congeni-ale există destul de precis la Heydenreich: „Criticul de artă filozof trebuie el însuşi să aibă geniu pentru artă, exigenţă la care raţiunea nu poate renunţa, după cum nu poate acorda unui orb dreptul de a judeca culorile. Criticul nu trebuie să pretindă că poate să simtă atracţia frumosului prin intermediul silogismelor *(Vemunftschlusse);* frumosul trebuie să se manifeste sentimentului cu o evidenţă irezistibilă, şi, atrasă de farmecul lui, raţiunea nu trebuie să aibă timp să urmărească o serie de *„de* ce"-uri; efectul, prin plăcuta şi neaşteptata luare în stăpînire a întregii fiinţe şi prin copleşirea ei, trebuie să sufoce, chiar de la început, orice întrebare în legătură cu originea şi provenienţa. Dar această stare de însufleţire fanatică nu poate dura mult timp: trebuie ca raţiunea să treacă la sentimentul clar al ei însăşi şi să-şi îndrepte privirea asupra stării în care se afla în timp ce gusta frumosul şi care acum îi rămîne în memorie."[2] Teorie de-a dreptul impresionistă care a precedat romantismului şi la care aderă chiar De Sanctis.[3] Totuşi, nu a existat nici atunci o doctrină exactă a criticii, care să ceară, ca o condiţie a ei, un concept exact al artei şi al raporturilor dintre opera de artă şi precedentele sale istorice.[4]

[1] Scrisoare către Maffei, In *Prose e poesie,* **II, pp. CXX —CXXI.**
*'System d. Aesthetih,* **pref. pp. XXI —XXV.**
[3] Printre altele, *Saggi critici,* **pp.** 355 — 358.
•V. mai sus *Teoria,* **pp.** 188 — 197. ♦





Însăşi posibilitatea unei *critici estetice* a fost contestată în cea de a doua jumătate a secolului al XlX-lea, identificînd gustul cu capriciile plăcerii individuale şi afirmînd, ca fiind singura ştiinţifică, o pretinsă *critică istorică,* care acumula lucrări de erudiţie exterioară sau era în întregime dominată de prejudecăţi pozitiviste şi materialiste. Iar cei care au reacţionat contra acestei exteriorităţi şi acestui materialism au făcut de obicei greşeala de a se agăţa ca de o ancoră de salvare de un fel de dogmatism intelectualist[1] sau de un estetism gol.[2]

VI. — Am observat mai înainte cum în secolul al XVII-lea, atunci cînd cuvintele „gust" şi „geniu" sau „ingeniu" au făcut vogă, însuşirile pe care le desemnau erau confundate uneori între ele şi considerate ca avînd aceeaşi natură; iar alteori erau concepute ca distincte, geniul fiind facultatea de a produce, iar gustul, facultatea de a judeca, gustul avînd la rîndul lui două specii: gustul *steril* şi gustul *fecund:* terminologie folosită în Italia de Muratori[3], iar în Germania de Ulrich von Konig[4]. Batteux spunea: *le gout juge desproductions du genie*[%]*;* iar Kant vorbea despre opere defectuoase, în care există geniu fără gust sau gust fără geniu, sau despre altele cărora numai gustul le este suficient[e],cînd distingînd două concepte cum este cel al facultăţii de a judeca şi al facultăţii de a produce, cînd înţelegîndu-le cape una şi aceeaşi facultate, privită în diferitele ei trepte. Deosebirea nefundamentată dintre gust şi geniu a fost preluată de esteticienii ulteriori, găsindu-şi forma cea mai rigidă la Herbart şi la discipolii săi.

VII. — Teoria *evoluţionistă* a artei a apărut propriu-zis la sfîrşitul secolului al XVIII-lea: atunci au început să se formeze împărţirile în artă *clasică* şi artă *romantică,* îmbogăţite apoi, prin cunoaşterea crescîndă a lumii preele-

[1] De exemplu, A. RICARDOU, *La critique litteraire,* Paris, 1896.
'A se vedea de pildă, A. CONŢI, *Sul fiume del tempo* (Neapole, 1907).
• *Perf. Poesia,* cartea V, cap. 5.
• *Untersuchung v.d. guten Geschmach,* 1727.
• *Les beaux-arts,* P. II, introd.
• *Krit. d. Urtheilskr.,* § 43.



nice, cu o secţiune introductivă asupra artei orientale. In ultimii ani ai vieţii Goethe îi spunea lui Eckermann despre conceptele de *clasic* şi *romantic* că fuseseră făurite de el şi de Schiller, fiindcă el susţinuse procedeul obiectiv în poezie, pe cînd Schiller, ca să apere subiectivismul spre care înclina, compusese eseul *Despre poezia naivă şi sentimentală,* în care „naiv" înseamnă tocmai ceea ce a fost numit apoi clasic, iar, „sentimental" *(sentimentalisch)* ceea ce s-a numit apoi romantic. „Fraţii Schlegel (continua Goethe) au preluat ideea aceasta şi au dezvoltat-o, astfel că astăzi ea s-a răspîndit în toată lumea şi fiecare vorbeşte de clasicism şi romantism, lucru la care acum cincizeci de ani (aşa se exprima Goethe în 1831) nu se gîndeanimeni."[1] Studiul lui Schiller, în care se observă evident şi influenţa lui Rousseau este datat 1795—1796[2], iar în el se scrie printre altele: „Poeţii sînt peste tot conservatorii naturii şi acolo unde nu mai pot fi pe deplin astfel şi au experimentat asupra lor înşişi influenţa distrugătoare a formelor arbitrare şi artificiale sau au luptat contra lor, se prezintă ca martori şi răzbunători ai naturii. Poeţii deci sau vor fi natura, sau, pierzînd-o, o vor căuta. De aici, două moduri cu totul diferite de a face poezie, care cuprind întregul domeniu al poeziei: toţi poeţii, dacă sînt cu adevărat poeţi, vor aparţine, după timpul şi condiţiile în care se manifestă, sau categoriei poeţilor *naivi* sau categoriei poeţilor *sentimentali".* Schiller distingea apoi trei specii de poezie sentimentală: satirică, elegiacă şi idilică; şi definea drept satiric pe poetul „care îşi ia ca obiect îndepărtarea de natură şi contrastul dintre realitate şi ideal". Punctul slab al acestei clasificări stă în conceptul însuşi al unui dublu gen de poezie, adică în reducerea la două genuri a infinitelor forme în care poezia apare la diferiţi indivizi. Prin faptul că unul dintre cele două genuri este înţeles ca fiind cel al perfecţiunii, iar celălalt ca cel al imperfecţiunii, se ajunge la



[1] ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe,* la 21 martie 1830 (vezi Eckermann, *Convorbiri cu Goethe,* In româneşte de Lazăr Iliescu, E.L.U. 1965, **p.** 391).
* *Ueber naive und sentimentalische Dichtung,* 1795 — 1796 (In *Werhe,* ed. Goedeke, **voi.** XII).



cealaltă greşeală, anume aceea de a socoti imperfectul ca gen sau specie, negativul ca pozitiv. într-adevăr, Wilhelm von Humboldt i-a opus prietenului argumentul că dacă forma este proprie artei, nu se poate accepta o poezie cum ar fi cea sentimentală sau romantică, în care materia să aibă preponderenţă asupra formei fiindcă am avea nu un gen de artă, ci o artă greşită.[1] De altfel, Schiller nu a dat o semnificaţie istorică împărţirii sale, ba chiar a declarat în mod expres că atunci cînd folosea cuvintele „antic" şi „modern" în loc de „naiv" şi „sentimental", admitea că poeţi „antici", în sensul folosit de el, ar fi şi unii moderni şi contemporani, ba chiar că aceste două specii ar putea fi întrunite în acelaşi poet şi în aceeaşi operă poetică cum e cazul cu *Werther*[2] (exemplul este chiar al lui Schiller). Principalii autori ai semnificaţiei istorice a clasificării sînt Friedrich şi Wilhelm Schlegel: primul, într-o scriere din 1795, iar celălalt în celebrul curs de istorie literară, pe care l-a ţinut la Berlin, între 1801 şi 1804. Dar cele două sensuri, sistematic şi istoric, au alternat şi s-au amestecat în mod diferit în rîndurile literaţilor şi criticilor, intro-ducîndu-se şi altele; astfel încît „clasici" au fost numiţi uneori poeţii reci şi imitatori, iar „romantici" cei inspiraţi, în unele ţări „romantic" ajungînd să însemne „reacţionar în politică" iar în altele (cum e Italia) „liberal"; şi aşa mai departe. Cînd în 1815, Friedrich Schlegel vorbea de vechi poezii persane *romantice,* sau cînd în vremea noastră s-a pus în lumină *romantismul clasicilor* greci, latini sau francezi, sensul *istoric* al

cuvîntului a fost înlocuit cu cel *teoretic,* pe care i-l dăduse la început Schiller.
Sensul istoric a fost în schimb preponderent în idealismul german, care urmărea să construiască istoria universală pe schema unei dezvoltări ideale, şi tot astfel istoria literaturii şi artelor. Schelling a separat net cele două perioade: arta păgînă şi arta creştină, considerînd superioară pe cea de a doua față de prima, care nu era decît o treaptă inferioară a celeilalte.[3] Acceptînd această clasificare, Hegel intro-

[1] **Citat de** DANZEL **în** *Ges. Aufs.,* pp. 2l-22. *' Ueb. naive u. sentim. Dicht.,* ed. cit., p. 155. **"V.** mai sus, **pp. 355** — 357.



ducea o regresiune finală, fiindcă împărțea istoria artei în trei perioade: artă simbolică (orientală) clasică (elenică) şi romantică (modernă).; şi după cum considera că arta clasică (prin ideea sugerată de Schiller) se pierde în literatura latină, o dată cu apariția satirei şi a altor genuri care marcau ruperea armoniei dintre formă şi conținut, tot aşa considera că arta romantică se pierde o dată cu umorul subiectiv al unui Ariosto şi Cervantes[1], socotind că arta dispare în lumea modernă, deşi unii interpreți sînt de părere că în ciuda contradicțiilor, el nu excludea o a patra perioadă, a artei moderne, sau a viitorului. Şi într-adevăr, dintre discipolii săi, Weisse (care respingea perioada orientală ca să salveze clasificarea tripartită) considera ca pe o a treia perioadă pe cea modernă, sinteză a celei antice şi medievale[2]; Vischer să arăta şi el favorabil recunoaşterii unei perioade moderne şi progresive[3].
Aceste construcții arbitrare reapar în cărțile metafizicienilor pozitivişti sub forma unei istorii *evolutive* sau progresive a artei. Spencer dorea o tratare de acest fel, iar în programul publicat în 1860 asupra sistemului său se afirmă că volumul al treilea al *Principiilor de sociologie* ar fi urmat să cuprindă, printre altele, un capitol asupra progresului estetic, „cu treptata diferențiere a artelor frumoase de instituțiile primitive şi între ele, cu diversitatea lor crescîndă, în ce priveşte dezvoltarea, şi cu progresul lor în ce priveşte realitatea expresiei şi superioritatea scopului". Dacă ne amintim ce a rămas din *Principiile de psihologie,* despre care am vorbit la locul cuvenit, nu trebuie să regretăm că respectivul capitol, astfel schițat, nu a fost scris niciodată.[4]
Sensul istoric viu al epocii noastre a micşorat tot mai mult importanța teoriilor evoluționiste sau abstract progresive, care falsifică mişcarea liberă şi originală a artei. Fiedler nota nu fără dreptate că în istoria acesteia nu există unitate şi progres şi că operele artiştilor trebuie considerate în mod

[1] *Vorles. ub. Aesth.,* voi. **II** şi **III.**
[1] Cf. VON HARTMANN, *Deutsche Aesth., s. Kant,* pp. 99 — 101. *Aesth.,* partea a **III-a. 'V. mai sus, pp.** 445 — 447.





discontinuu, ca atîtea alte fragmente ale vieții universului[1]. De curînd, în Italia, un distins cercetător al istoriei artelor plastice, Venturi, a încercat să pună în vogă evoluționismul, exemplificîndu-şi teoria cu o *Istorie a Madonei,* în care înfățişarea Fecioarei este concepută ca un organism care se naşte, se dezvoltă, atinge perfecțiunea, îmbătrîneşte şi moare. Dar alții au susținut caracterul propriu al istoriei artistice, care nu suportă lanțuri şi măsuri exterioare ei, înfățişînd producția mereu nouă a imaginației.[2]
Sînt suficiente aceste fugare mențiuni spre a demonstra sfera mai degrabă restrînsă în care s-a mişcat pînă acum critica ştiințifică a erorilor estetice pe care le-am numit particulare". Estetica are nevoie de a fi însoțită şi susținută de o literatură critică atentă şi viguroasă, care, derivînd din ea, să constituie la rîndu-i un sprijin şi un scut.

[1] C. FIEDLER, *Ursprung d. Kilnsll. Thăligkeit,* pp. 136 şi urm.
AD. VENTURI, La Madonna, Milano, 1899: cf. B. LABANCA, In *Rivista polit, e lett.* (Roma) octombrie 1899 şi In *Rivista din filos, e pedagog.* (Bologna) 1900; şi B. CROCE, In *Nap. nobiliss.,* revistă de topografie şi] istorie a artei, VIII, pp. 161 — 163, *T.X,* pp. 13 — 14, acum In Probi, di *Estetica', pp. 270—277.* Asupra metodicii istoriei artistice şi literare, v. mai sus *Teoria,* pp. 207—208.

## APENDICE BIBLIOGRAFIC

Cea mai veche încercare de istorie a esteticii este cartea lui J. Kol-ler, menționată mai sus (p. 311) pe care ZIMMERMANN *(Geschichte d. Aesth-,* pref. p. V) o aminteşte, declarînd că nu a putut s-o vadă fiindcă e extrem

de rară. Dar, făcînd cercetări în Biblioteca Regală din Munchen prin intermediul scumpului meu prieten Dr. Arturo Fa-rinelli de la Universitatea din Innsbruck, am găsit-o cu uşurinţă şi am obţinut-o cu împrumut. Cartea este intitulată: *Entwurf zur Geschichte und Literatur der Aesthetik, von Baumgarten aufdie neueste Zeit.* Herausgegeben von J. KOLLER. Regensburg in der Montag und Weis-sischen Buchhandlung. 1799 (VIII-l07 pp., în 8° mic); în prefaţă autorul îşi declară intenţia de a oferi tinerilor care frecventează universităţile germane cursuri de critică a gustului şi de teorie a artelor frumoase, „o expunere clară despre apariţia şi progresele succesive ale acestor studii", avertizînd că el ţine cont numai de teoriile generale şi că-şi extrage adesea judecăţile din recenziile apărute în periodicele literare. Introducerea (§§ 1 — 7) tratează despre teoriile estetice din antichitate pînă la începutul secolului al XVIII-lea: „Denumirea şi forma unei teorii generale a artelor frumoase şi critica gustului (zice K.) erau necunoscute anticilor, care au fost împiedicaţi să producă ceva în acest domeniu din cauza imperfecţiunii teoriei lor etice". Paragraful 5 este dedicat italienilor, despre care observă că „au produs puţin în domeniul teoriei"; şi, într-adevăr, dintre lucrările italiene sînt menţionate doar *Entusiasmo* al lui Bettinelli şi cărticica lui Ja-gemann*Saggio sul buon gusto nelle belle arii ove si spiegano gliEle-menti dell'Estetica* de Fr. Gaud. Jagemann, Reggente agostiniano, Firenze, MDCCLXXI, în editura Luigi Bastianelli Co, 60 pp. (cf. în legătură cu aceasta B. CROCE. *Problemi di Estetica*[1], pp. 389—391). Secţiunea *Storia e letteralura dell'Estetica* începe cu citarea cunoscutului pasaj din Biilffinger *(Vellem existerent* etc.) trecîndu-se apoi direct la Baumgarten: „Epoca teoriei începe, după cum nimeni nu poate nega, cu Baumgarten, căruia nu i se poate contesta meritul de a fi susţinut primul ideea unei Estetici bazate pe principiile raţiunii şi





dezvoltată complet, şi de a fi încercat s-o pună în aplicare cu mijloacele pe care filozofia sa i le oferea". După ce imediat mai departe este amintit Meier, urmează titlurile, însoţite de scurte extrase şi judecăţi în chip de bibliografie comentată, a numeroase volume germane de estetică, de la cele ale lui C.G. Muller (1759) pînă la Ramler (1799) şi printre ele, unele franceze şi engleze, traduse în limba germană. Kant este discutat în mod special (pp. 64 — 74), notîndu-se că înainte de apariţia *Criticii puterii de judecată,* esteticienii erau împărţiţi în sceptici, dogmatici şi empirici: spre empirism înclinau cele mai luminate capete ale naţiunii, astfel încît însuşi Kant („dacă ar fi fost invitat să spună ce opere critice au pregătit în cea mai mare măsură dezvoltarea ideilor sale, cu siguranţă că ar fi recunoscut acest merit empiriştilor din Anglia, Franţa şi Germania"; dar „nici una dintre metodele prekantiene nu permitea să se ajungă la un acord *(eine Einhelligkeit)* al oamenilor asupra problemelor de gust". Ultimele pagini notează dezvoltarea luată de studiile estetice, pe care nimeni n-ar fi îndrăznit să le considere, ca în trecut, drept o inutilă pierdere de timp. „Măcar de ar putea Jacobi, Schiller şi Mehmel să îmbogăţească curînd literatura prin publicarea teoriilor lor!" (p. 104).

Raritatea cărticelei lui Koller ne-a îndemnat să facem această expunere puţin mai lungă. Dar prima istorie generală a esteticii, demnă de acest nume, este cea a lui ROBERT ZIMMERMANN, *Ge-schichte der Aesthetik alsphilosophische Wissenschaft,* Viena, 1858, care e împărţită în patru cărţi, „prima dintre ele cuprinde istoria concepţiilor filozofice despre frumos şi artă, de la greci pînă Ia constituirea esteticii ca ştiinţă filozofică prin opera lui Baumgarten"; a doua merge de la Baumgarten pînă la reforma esteticii efectuată de *Critica puterii de judecată;* cea de a treia, de la Kant pînă la estetica idealismului; cea de a patra, de la apariţia esteticii idealismului pînă în vremea autorului (1798—1858). Lucrarea, călăuzită de concepţiile lui Herbart, este remarcabilă prin soliditatea cercetărilor şi luciditatea expunerii. Dar punctul de vedere greşit şi faptul că neglijează mişcările estetice situate în afara domeniilor greco-latine şi germane constituie inconveniente grave; în afară de faptul că ea reprezintă situaţia studiilor de aproape acum o jumătate de secol.

Mai puţin solidă şi bazată într-o mai mare măsură pe compilaţie, dar avînd totodată toate deficienţele lucrării lui Z., este istoria lui MAX ŞCHASLER, *Kritische Geschichte der Aesthetik,* Berlin, 1872, împărţită în trei cărţi şi luprinzînd estetica antichităţii şi estetica secolelor al XVIII-lea şi al XlX-lea. Autorul, care este discipol al hegelianismului, îşi concepe istoria ca o pregătire în vederea teoriei: „spre a dobîndi, adică, un principiu foarte înalt în vederea construirii unui nou sistem"; şi schematizează materialul faptic al fiecărei perioade în trei trepte ale esteticii: estetica senzaţiei *(Empfindungs-urtheil),* a intelectului *(Verstandsurtheil)* şi araţiunii *(Vemunfturtheil).* Literatura engleză oferă cartea lui BERNARD BOSANQUET *A Hislory of Aesthetics,* Londra, 1892, lucrare sobră şi bine organizată, avînd la bază un criteriu eclectic, între estetica conţinutului şi este-



tica formei. Dar autorul greşeşte crezînd că nu a neglijat „nici un autor, de prim rang"; şi omite, în afară de cîţiva asemenea autori, unele importante mişcări de idei, dînd în general dovadă de o cunoaştere prea săracă a literaturii ţărilor neolatine. — O altă istorie generală a esteticii în limba engleză se află în primul volum al lucrării luiWIL-LIAM KNIGHT, *The Philosophy of Beautiful, Being Outlines of the History of Aesthetics,* Londra, Murray, 1895, şi constă, cel mult, într-o bogată culegere de extrase şi rezumate ale cărţilor vechi şi moderne consacrate acestei ştiinţe. Din acest punct de vedere sînt în mod special de notat capitolele privitoare la Olanda, Marea Britanie şi America (10—13); cel de al doilea volum al lucrării, publicat în 1898, are în apendice, pp. 251 — 281, date despre estetica în Rusia şi Danemarca. — O lucrare generală este şi cea publicată recent de GEORGE SAINTSBURY, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from th' Earliest Texts to the*

*Present Day;* voi. I, Edinburg şi Londra, 1900, privitor la critica clasică şi medievală; voi. II, 1902, privitor la critica din Renaştere pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea; voi. III, 1904, privitor la ciitica modernă. Dar autorul, pe cît de valoros literat, pe atît de străin de filozofie, a crezut că poate exclude din istoria sa ştiinţa estetică în sensul strict, „acea foarte transcendentală estetică, acele ambiţioase teorii asupra frumuseţii şi plăcerii artistice în general, care oricît de nobile şi fascinante par, s-au dovedit prea adesea nişte vaporoase Iunone", şi restrînge tratarea la „retorica şi poetica înaltă, la teoria şi practica criticii şi a gustului literar" (cartea I, cap. 1). De aici s-a născut o carte, deşi instructivă din unele puncte de vedere, lipsită cu totul de metodă şi de un subiect bine determinat. Ce altceva este retorica şi poetica înaltă, teoria criticii şi a gustului literar, dacă nu chiar estetica? Şi cum să-i facem istoria fără a ţine seama de estetica filozofică sau metafizică şi de toate celelalte manifestări, a căror reciprocitate şi mişcare produce tocmai istoria? Poate că tendinţa lui proprie îl împingea pe Saintsbury spre o *Istorie a criticii,* sau mai degrabă a criticilor, deosebită în mod empiric de cea a esteticii; dar, în realitate, el nu a făcut nici una, nici alta. Cf. revista *La Critica,* II (1904), pp. 59—63 (actualmente în *Conversazioni critiche,* II[4], 280— 286).

Avem în faţă, datorită generosului dar al Academiei Ungare de Ştiinţe, opera lui BELA JANOSI, *Az Aesthetica tortenete (Istoria esteticii),* Budapesta, 1899 — 1901, în trei volume: dintre care primul cuprinde estetica grecilor, cel de al doilea, din evul mediu pînă la apariţia lui Baumgarten, cel de al treilea, de la Baumgarten pînă în zilele noastre. Cartea este pentru noi cu totul inaccesibilă, deşi există despre ea unele menţiuni în *Deutsche Litteraturzeitung,* Berlin, 25 august 1900, 12 iulie 1902 şi 2 mai 1903.

Dintre ţările latine, Franţa nu posedă o istorie specială a esteticii, expunerea' din volumul al doilea (pp. 311 — 570) al lucrării lui CH. LEVEQUE, *La science du Beau* (Paris, 1862), care, sub titlul *Examen des principaux systemes d'Esthetique anciens et modemes,* expune în opt capitole teoriile lui Platon, Aristotel, Plotin şi Sf. Augus-





tin, ale lui Hutcheson, Andre şi Baumgarten, ale lui Th. Reid, Kant, Schelling şi Hegel neputînd fi considerată drept o asemenea istorie. Spania, în schimb, are cartea lui MARCELINO MENENDEZ y PELA YO, *Historia de las ideas estiticas en Espana,* ed. a 2-a, Madrid, 1890—1901, în continuare (5 volume împărţite în mod diferit în prima ediţie, 1883 — 1891, şi în cea de a doua), care nu se limitează, după cum ar părea din titlu, numai la Spania şi nici numai la estetica filozofică, ci cuprinde, după cum însuşi autorul ne previne în prefaţă (I, pp. XX—XXI) şi discuţiile metafizice asupra frumosului, speculaţiile misticilor asupra frumuseţii lui Dumnezeu şi dragostei, teoriile asupra artei risipite la diverşi filozofi, tot ceea ce ţine de estetică în tratatele asupra diferitelor arte (poetici şi retorici, tratate de pictură, de arhitectură etc); şi, în fine, ideile pe care artiştii înşişi le-au profesat cu privire la arta lor. Lucrare capitală în ceea ce priveşte pe autorii spanioli, ea prezintă, chiar în partea generală, o bună tratare a subiectelor neglijate de obicei în alte istorii. Menendez y Pelayo înclină spre idealismul metafizic, dar pare că vrea să ia ceva şi din alte sisteme, chiar din teoriile empirice; iar lucrarea suferă, după părerea noastră, de această incertitudine teoretică a autorului. — Dintr-un curs pe care DE SANCTIS l-a ţinut la Neapole în 1845 intitulat *Sto-ria della critica da Aristotele ad Hegel,* s-a publicat, atît cît ne-a rămas din caietele studenţilor, în *Critica,* XVI (1918) [iar acum în *Teoria estoria della letteratura,* ed. Croce, Bari, 1927]. Pentru estetica italiană prezintă un interes special: A. ROLLA, *Storia delle idee estetiche in Italia,* Torino, 1904: cf. CROCE, *Problemi di Estetica*,* pp. 402-414. Lăsăm deoparte referinţele şi capitolele istorice care se găsesc la începutul multor tratate de estetică, dintre care în mod special merită menţionate cele care precedă volumele lui Solger, Hegel şi Schle-iermacher. — O istorie generală a esteticii, după principiul expresiei nu a fost încercată înainte de a noastră.

Bibliografia estetică, pînă în secolul al XVIII-lea, se găseşte, putem spune, completă în opera lui SULZER, *Allgemeine Theorie'der schonen Kiinste,* ed. a 2-a, cu adăugirile lui von Blankenburg, Leip-zig, 1792, în patru volume: mină inepuizabilă de informaţii. Pentru secolul al XlX-lea, un bogat material se află strîns în lucrarea lui CH. MILLS GAYLEY şi FRED NEWTON SCOTT, *An Introduction io the Metkods and Materials of Literary Criticism. The Bases in Aesthe-tics and Poetics,* Boston, 1899. în afară de Sulzer, amintim dicţionarele de estetică ale lui GRUBER, *Worterbuch z. Behuf d. Aes'th. d. schonen Kiinste,* Weimar, 1810; *JEITHLES, Aesthetisches Lexicon* volumul I, A-K, Viena, 1835; şi HEBENSTREIT, *Encyclopădie d. Aesthetik,* ed. a Ii-a, Viena, 1848.

In indicaţiile care urmează am inclus spre a fi la îndemîna cercetătorilor şi unele lucrări pe care n-am avut posibilitatea de a le vedea.

I. Cu privire la estetica antichităţii, cartea cea mai serioasă, mai cuprinzătoare şi mai chibzuită rămîne, după părerea noastră, ED. MULLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten,* Breslau,



1831 — 1837, 2. voi. Pentru cercetările asupra frumosului vezi în special lucrarea lui JULIUS WALŢER, *Die Geschichte der Aesthetik im Al-tertum ihrer begrifflichen Entivicklung nach,* Leipzig, 1893. A se vedea, de asemenea, EM. EGGER, *Essai sur Vhistoire de la Critique chez Ies arecs* ed. a 2-a, Paris, 1886; volumul I al lui

ZIMMERMANN, şi cap. 2-5 din BOSANQUET, cît şi voi. I din SAINTŞBURY. [Astăzi
*Hani di filologia classica,* N.S., 1921, voi. II), care încearcă să reînnoiască în punctele esențiale istoria esteticii greco-romane.]

Dintre nenumăratele monografii cu caracter special: pentru estetica lui Platon, ARN. RUGE, *Die platonische Aesthetik,* Halle, 1832 ; — pentru cea a lui Aristotel, DORING, *Die Kunstlehfe des Aristoteles,* Jena, 1876; C. BENARD, *L'Esthetique d'Aristote el de ses succes-smrs,* Paris, 1890. S.H. BUTCHER, *Aristotle's Theory of Poetry and fine Art,* ed. a 2-a, Londra, 1898; — pentru cea a lui Plotin, E. VA-CHEROT, *Histoire critique de Vâcole d''Alexandrie,* Paris, 1846; E. BRENNING, *Die Lehre vom Schonen bei Plotin im Zusammenhang seines Systems dargestellt,* Gottingen, 1864. Asupra poeticii lui Hora-țiu: A VIOLA, *L' Arte poetica di Orazio nella critica italiana e straniera,* voi. 2 Napoli, 190l-l907.

Pentru istoria psihologiei antice, H. SIEBECK, *Geschichte der Psychologie,* 1880: A.E. CHAIGNET, *Histoire de la Psychologie des Grecs,* Paris, 1887; L. AMBROSI, *La Psicologia dell''immaginazione nellastoria della filosofia* Roma, 1898. Pentru istoria filozofiei limbajului, H. STEINTHAL, *Geschichte der Sprachwissenschaft, bei den Grie-chen und Rom-rn mit besonderer Rucksicht auf die Logik,* ed. a 2-a, Berlin, 1890 — 1891, 2 voi.

II. Pentru ideile estetice ale sfîntului Augustin şi ale primilor autori creştini, cf. MENENDEZ Y PELAYO, *op. cit. ,* I, pp. 193-266; pentru cele ale lui Toma din Aquino, L. TAPARELLI, *Delle ragioni del bello secondo la dottrina di San Tommaso d' Aquino* (în *Civiltd eat-tolica,* a. 1859 — 1860); P. VALLET, *L'idde du Beau dans la philosophie de St. TUomas d'Aquin,* 1883; M. DE WULF, *fitudes historiques sur VEsthitique de St. Thomas,* Louvain, 1896.

Pentru doctrinele literare ale evului mediu, D. COMPARETTI, *Virgilio nelMedio Evo,ed.* a Ii-a, Florența, 1896, voi. I; şi G. SAINTŞBURY, *op. cit.,* voi. I, pp. 369—486. Pentru perioada de început a Renaşterii. K. VOSSLER, *Poetische Theorien in d. italien. Frăhrenais-sance,* Berlin, 1900. Pentru poetica Renaşterii în perioada ei de apogeu, J.E. SPINGARN, *A History of Literary Criticism in the Renais-sance, with Special Reference to the Influence of Italy,* New York, 1899 (trad. ital. cu corect, şi adaug., Bari, 1905) Cf. *pissim.* F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana,* Neapole, 1870.



în privința tradiției ideilor platoniciene şi neoplatoniciene de-a lungul evului mediu şi al Renaşterii, cel mai amplu şi mai bun dintre toate este studiul lui MENENDEZ Y PELAYO, *op. cit.,* tom. I şi tom. II. Pentru tratatele italiene despre frumosşi dragoste, MICHELE ROŞI, *Saggio sui trattati d'amore del Cinquecento,* Recanati, 1889 şi F. FLAMINI, *II Cinquecento,* Milano, Vallardi, s.a., cap. 4, pp. 373 — 381. Despre Tasso, ALFREDO GIANNINI, *II „Minturno" di T. Tasso,* Ariano, 1899; şi cf. E. PROTO, în *Rass. Crit. lett. ital.,* VI (Napoli, 1901), pp. 127 —145. Despre Leone Ebreo, EDM. SOLMI, *Benedetto Spinoza e L.E.,* studiu asupra unui izvor italian uitat al spinozismu-lui, Modena, 1903; cf. G. GENTILE, în *Critica,* II, pp. 313-319.

Despre G.C. Scaligero, EUG. LINTILHAC, *Un coup* ***d'fitat*** *dans la republique des lettres; Jules CSsar Scaliger, fondateur du classicisme centans avânt Boileau* (în *Nouv. revue,* 1890 —voi. LXIV, pp. 333—346, 528-547); despre Fracastoro, GIUSEPPE ROSSI, *Girolamo Fracas-toro in relazione all'aristotelismo e alia scienza nel Rinascimento*, Pisa, 1893; despre Castelvetro, ANT. FU8CO, *La poetica di Ludovico Cas-telvetro,* Napoli, 1904; despre Patrizzi, ODDONE ZENATTI, *Fr.Pa-trizzi, Orazio Ariosto e Torquato Tasso,* etc. (Verona, Morpurgo-Fran-chetti, ş.a.).

III. Pentru această perioadă de efervescență, H. VON STEIN, *Die Entstehung der neueren Aesthetik,* Stuttgart, 1886; K. BORINSKI. *Die Poetik der Renaissance und die Anfânge der litterarischen Kritik in Deutschland,* Berlin, 1886 (mai ales ultimul capitol); de acelaşi autor, *Baltasar Graciăn u. die Hofliteratur in Deulschland,* Halle, a. S., 1894; B. CROGE, *trattatisti italiani del Concettismo e B. Graciăn,* Neapole, 1899, (în *Atti dell'Acc. Pont.,* voi. XXIX, inclus acum în voi. *Problemi di Estetica,* pp. 313 — 348); *Elisabeţhan Criticai Essays,* edi-ted with an introduction by. G. Gregory Smith, Oxford, 1904, 2 voi; *Criticai Essays of the Seventeenth Century,* edited by J.E. Spingarn, Oxford, 1908, 2. voi; LEONE DONAȚI, *J.J. Bodmer und die italie-nische Litteratur* (în voi. *J.J. Bodmer, Denkschrift z. CC Geburlstag,* Ziirich, 1900, pp. 241 — 312); şi cf. *Problemi di Estetica*[i], pp. 373-382.

Despre Bacon, K. FISCHER, *Franz Baco von Verulam,* Leipzig, 1856 (ed. a Ii-a, 1875), cap. 7 ; P. JACQUINET, *Fr. Baconis in re lit-teraria iudicia,* Paris, 1863; — despre Gravina, EM. REICH, *G.V. Gravina als Aesthetiker* (în Rapoartele Academiei din Viena, voi. CXX, 1890); B. CROCE, *Di alcuni giudizi sul Gravina considerato come estetico,* Firenze , 1901 (în *Miscellanea d'Ancona,* pp. 456 — 464, inclus acum în vql. *Problemi di Estetica,* pp. 363 — 372); — despre Du Bos, MOREL, *Etude sur l'abbs Du Bos,* Paris, 1849; P. PETEUT, *J.B Dubos,* Tramelan, 1902; - despre Bouhours, DONCIEUX, *Un je-suite homme de lettres au XVII" siecle,* Paris, 1886; — despre polemica Bouhours-Orsi, F. FOFFANO, *Una polemica nel Settecento,* în *Bicer-che letterarie,* Liyorno, 1897, pp. 313 — 332; A. BOERI, *Una contesa letleraria franco-italiana nel secolo XVIII,* Palermo, 1900 (cf. *Giorn. stor. lett. ital.,* XXXVI, 255-256); B. CROCE, *Varietddi storia dell'*



*Estetica* (în *Rass. crit. lett. ital.* cit., VI, 1901, pp. 115 — 126, inclus acum în voi. *Problemi di Estetica,* pp. 349 — 362).

**"13**

IV. Asupra cartezianismului în literatură, E. KRANTZ, *L'Esthd-tigue de Descartes Studiie dans Ies rapports de*

*la doctrine cartisienne avec la littirature classique francaise au XVIile siecle,* Paris, 1882 ; vezi şi cap. despre Andre, pp. 311 — 341, şi cf. introducerea lui V. COUSIN la *Oeuvres philosophiques du P. Andri,* Paris, 1843. Despre Boileau, BORINSKI, *Poetik d. Renaiss.,* cap. 6, pp. 314 — 329; F. BRUNETI-ERE, *L'Esthetique de B.,* în *Revue des deux mondes,* 1, iunie, 1899. Despre esteticienii intelectualişti englezi, ZIMMERMANN, *op. cit.,* pp. 273 — 301 şi VON STEIN, *op. cit.,* pp. 185 — 216. Asupra lui Shaftesbury şi Hutcheson, GID. SPICKER, *Die Philosophie d. Gra-fen v. Shaftesbury,* Freiburg, i. B., 1872, partea a IV-a, despre artă şi literatură, pp. 196 — 233; TH. FOWLER, *S. and Hutcheson,* Londra, 1882; WILL. ROBERT SCOTT, *Francis Hutcheson, His Life, Tea-ching and Position in the History of Philosophy,* Cambridge, 1900. (Despre estetica lui Shaftesbury, B. CROCE, *Sh. in Italia,* în *Uomini e cose della vecehia Italia*[3], Bari, 1956, voi. I.)

Despre Leibniz, Baumgarten şi despre scriitorii germani contemporani cu ei, TH.W. DANZEL, *Gottsched und seine Zeit,* ed. a 2-a, Leipzig, 1885; H. G. MEYER, *Leibniz u. Btumgarten als Begriin-derd. deutschen Aesthetik,* Inauguraldissertation, Halle, 1874; JOH. SGHMIDT.i.w.J?., i6ii.,1875;EM. GRUCKER, *Histoire des doctrines littSraires et esthitiques en Allemagne* (de la Opitz la elveţieni), Paris, 1883; FRIEDR. BRAITMAIER, *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Mzler bis auf Lessing*, Frauenfeld, 1888 — 1889. Din această carte, prima parte se referă la începuturile poeticii şi criticii în Germania, considerate în raportul lor cu doctrinele scri-torilor antici şi ale francezilor şi englezilor; partea a doua priveşte ncercările de a se alcătui o estetica filozofică şi o teorie poetică pe baza psihologiei lui Leibniz şi Wolff, tratează pe larg despre Baumgarten, citînd şi cele două disertaţii ale lui RAABE, *A.G. Baumgarten, Assthetica in disciplinae formam parens et auctor* şi despre PRIEGER, *Anregung u. mstaphysische Grundlage d. Aesth. von. A.G. Baumgarten,* 1875 (cf. voi. II, p. 2). [Ulterior au mai apărut, B. POPPE, *A.G. Baumgarten. Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-wolffschen Philosophie und seine Bsziehungen z. Kant, nebst Veroffentlichung einer bisher unbekannten Handschrift der Aesthetik Baumgartens;* Inaugural Dissertation Born-Leipzig, 1907; şi B. CROCE, *Rileggendo l'Aesthe-tica del Baumgarten* (în *Ultimi saggi*[2], Bari, 1948). Opera lui Baumgarten în text original împreună cu *Meditationes* a fost retipărită, la Bari, apud Jos. Laterza et Filios, MCMXXXVI, într-o ediţie de lux cu ocazia aniversării a 70 de ani de la naşterea lui Croce, căruia îi este dedicat volumul. în sfîrşit, pp. 549 — 551, constituie o bibliografie completă privitoare la estetica lui B.]



V. Despre Vico ca estetician, B. ZUMBINI, *Sopra alcuniprincipi di critica letteraria di G.B.V.* (retipărită în *Studi di letter. ital.,Fi*-renze, 1894, pp. 257 — 268); B. CROCE, *G.B.V. primo scopritore della scienza estetica,* Napoli, 1901, contopit în prezentul volum, aşa cum s-a arătat; cf. în legătură cu aceasta G. GENTILE, în *Rass. crit. della lett. it.,* cit., VI, pp. 254-265; E. BERTANA, în *Giorn. stor. leu ital.* XXXVIII, pp. 449-451; A. MARTINAZZOLI, *Intorno alle dot-trine vichiane di ragion poetica,* în *Riv. di. filos. e se. aff.,* Bologna, iulie 1902; şi replica lui B. GROCE, *ibid.,* august; GIOVANNI ROS-SI, *II pensiero di G.B.V. intorno alia natura della lingua e all'ufficio delle lettere,* Salerno, 1901. Despre importanţa lui Vico în raport cu estetica vorbise deja C. MARINI, *G.B.V. al cospetto del secole XIX,* Neapole, 1852, cap. 7, § 10. In privinţa influenţei lui Vico, a se vedea B. CROCE, *Per la storia della critica e stenografia letteraria,* Napoli, 1903 (acum în *Problemi di Estetica,* pp. 421 — 424 şi G.A. BORGE-SE, *Storia della Critica romantica in Italia,* Neapole, 1905, *passim.* [A se vedea acum, în privinţa gîndirii lui Vico în general şi, în special, asupra esteticii , B. CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico,* Bari, 1962. O amplă bibliografie asupra lui Vico e oferită de B. CROCE, *Bibliografia vich'iana,* ediţie nouă adăugită şi reorganizată de Fausto Nicolini, Napoli, Ricciardi, 1947 — 1948.]

VI. Despre doctrinele literare ale lui Conţi, G. BROGNOLIGO, *L'opera letteraria di A. Conţi,* în *Arch. veneto,* 1894, voi. I, pp. 152 — 209; asupra lui Cesarotti, VITT. ALEMANNI, *Vn filosofo delle lettere,* voi. I, Torino, 1894; asupra lui Pagano, B. CROCE, *Varietă di storia dell'Estetica,* § 3, *Di alcuni estetici italiani della seconda metâ del secolo XVIII* (în *Problemi di Estetica,* pp. 383 — 387).

Despre esteticienii germani, în afara istoriilor generale deja citate, R. SOMMER, *Grundzuge einer Geschichte der deutschen Psychologie u. Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller,* Wiirzburg, 1892. Cu mult inferioară acesteia este lucrarea M. DESSOIR, *Geschichte d. neueren deutschen Psychologie,* ed. a 2-a, Berlin, 1897 (din care nu s-a publicat decît prima jumătate, care ajunge pînă la Kant, exclusiv).

Despre Sulzer, BRAITMAIER, *op. cit.,* II, pp. 55—71; despre Mendelssohn, *ibid,* pp. 72 — 279; despre E. Schlegel, *op. cit.,* I, pp. 249 şi urm. Despre Mendelssohn, cf. şi TH. WILH. DANZEL, *Gesam-melte Aufsätze,* ed. Jahn, Leipzig, 1885, pp. 85 — 98; KANNEG1E-SSER, *Stellung Mendelssohns in d. Gesch. d. Aesth.,* 1868. Despre Rie-del, K.F. WIZE, *F.J.Riedel u. seine Aesthetik,* dis., Berlin, 1907. Despre Herder, CH. JORET, *H. et la renaissance littiraire en Allemagne du XVIIIe siecle,* Paris, 1875; R. HAYM, *H. nach seinem Leben u. seinen Werken,* 2 voi., Berlin, 1880; G. JACOBI, *H.s.u. Kants Aesth.,* Leipzig, 1907. Asupra ideilor lui Hamann şi Herder în privinţa originii poeziei, CROCE, în *Critica,* IX (1911), pp. 469-472 (inclus acum în *Conversazioni critiche,* I[4], 53 — 58). în privinţa istoriei lingvisticii, TH. BENFEY, *Geschichte d. Sprachwissenschaft in Deutschland,* Mflnchen, 1869, introd.; H. STEINTHAL, *Der Ursprung der Sprache*



*im Zusammenhange mit d. letzten Fragen alles Wissens, Eine Darstel-lung, Kritik und Fortentwicklung der vorziiglichsten Ansichten,* ed- a 4-a, Berlin, 1888.

VII. Despre Batteux, E.V. DANCKELMANN, *Charles Batteux, sein Leben u. sein aesthetisches Lehrgebăude,* Rostock, 1902. Despre Hogarth, Burke şi Home, cf. ZIMMERMANN, *op. cit.,* pp. 223-273, si BOSANQUET, *op. cit.,* pp. 202-210. Despre Home în special, J. *WOUhGF,M.VTii, H. Homes Aesthetik,* Rostock, 1894; W. NEUMANN, *Die Bedeutung Homes fur d. Aesthetik, u. sein Einflussauf d. deutschen Aesthetik,* Halle, 1894. Despre Hemsterhuis, EM. GRUCKER, *Fran-ţois H., sa vie et ses oeuvres,* Paris, 1866.
Despre Winckelmann, GOETHE, *W. u.sein Jahrhundert,* 1805 (în *Werke,* ed. Goedeke, voi. XXXI); C. JUSTI, *W. u. seine Zeitgenossen,* ed. a Ii-a, Leipzig, 1898. Despre Mengs, ZIMMERMANN, *op. cit.,* pp. 338-355. Despre Lessing, TH. WILH. DANZEL, *G.E. Lessing, sein Leben und seine Werke,* Leipzig, 1849-l853; KUNO FISCHER, *L. als Reformator d. deutschen Literatur,* Stuttgart, 1881; EM. GRUCKER, *Lessing,* Paris, 1891; ERICH SCHMIDT, *Lessing,* ed. a Ii-a, Berlin, 1899; K. BORINSKI, *Lessing,* Berlin, 1900.
[Despre Spalletti, B. CROCE, *Varietă* cit. [inclus acum în voi. *Probi.di.Est.,* pp. 394—400]; asupra lui Meier, Hirt şi Goethe, DANZEL, *Goethe und die Weimarsche Kunstfreunde in ihrem Verhăltniss z. Winckelmann,* în *Gesamm. Aufs.,* pp. 118—145. Asupra esteticii lui Goethe în special, WILH. BODE, *Goethes Aesthetik,* Berlin, 1901.
Despre estetica secolului al XVIII-lea, B. CROCE, *Iniziazione all'Estetica del settecento* (în *Ultimi saggi,* cit.), şi eseuri speciale asupra lui Riedel, Szerdahely şi alţii].
VIII. Despre estetica lui Kant există foarte multe expuneri critice, chiar în italiană; a se vedea, de exemplu, O. COLECCHI, *Ques-tioni filosofiche,* Neapole, 1843, voi. III; C CANTONI, *E. Kant* Milano, 1884, voi. III. In germană, în mod special, H. COHEN, *Kants Begrundung der Aesthetik,* Berlin, 1889: de remarcat şi capitolul lui SOMMER, *op. cit.,* pp. 337—352. Arputeafi înlocuite toate de ampla tratare a lui VICTOR BASCH, *Essai critique sur Vesthitique de Kant,* Paris, 1896. Cf. în legătură cu aceasta o trad. ital. a *Kr. d. Urth.,* B. CROCE, în *Critica,* V (1907), pp. 160-l64 [inclus acum în voi. *Sag. gio sullo Hegel e altri scritti di storia della filosofia*,* Bari, 1948, pp. 326-333].
Pentru cursurile lui Kant şi faptele istorice care au precedat *Critica puterii de judecată,* în afara disertaţiilor lui A. FALKENHEIM, *Die Entstehung der Kantischen Aesthetik,* Heidelberg, 1890 şi RICH. GRUNDMANN, *Die Entwickl. d. Aesth. Kants,* Leipzig, 1893, exhaustiv este OTTO SCHLAPP, *Kant's Lehre vom Genie und die Entstehung d. Kritik. d. Urtheilskraft,* Gottingen, 1901.

IX. Pentru toată această perioadă, în afară de istoriile generale citate, care o tratează amplu, a se vedea TH. WILH. DANZEL, *Ue-ber den gegentvărtigen Zustand d. Philosophie d. Kunstu. ihre nächste Aufgabe* (în *Zeitschr. f. Phîl.* a lui Fichte între 1844 şi 1845, şi retipărită în *Gesammelte Aufsätze,* pp. 1 — 84): tratează despre Kant, Schil-ler, Fichte, Schelling, Hegel, şi în mod special despre Solger, pp. 51 — 84. — HBRM. LOTZE, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland,* Mun-chen,1868 (în colecţ. de istorie a ştiinţelor în Germania, publicată de Acad. Reg. de ştiinţe din Munchen: prima carte, istoria conceptelor generale de la Baumgarten la herbartieni; a doua, istoria conceptelor estetice fundamentale; a treia, contribuţii la istoria teoriei artelor). BD. V. HARTMANN, *Mie deutsche Aesthetik s. Kant* (partea 1 istori-co-critică a *Esteticii),* Berlin, 1886, împărţită în două cărţi. Prima se referă la doctrina principiilor estetice, şi, după o introducere asupra întemeierii esteticii filozofice prin opera lui Kant, tratează despre estetica conţinutului, împărţită în estetica idealismului abstract (Schelling, Schopenhauer, Solger, Krause, Weisse, Lotze) şi în estetica idealismului concret (Hegel, Trahndorff, Schleiermacher, Deu-tinger, Oersted, Vischer, Zeising, Carriere, Schasler), despre estetica sentimentului (Kirchmann, Wiener, Horwicz), despre estetica formei, împărţită în formalism abstract (Herbart, Zimmermann) şi formalism concret (Kostlin, Siebeck). Cartea a doua se referă la cele mai importante probleme speciale.
Despre estetica lui Schiller în special, printre multele monografii, DANZEL, *Schillers Briefwechsel mit Korner,* în *Ges. Aufs.,* pp. 227-244; G. ZIMMERMANN, *Versuch einer schillerschen Aesthetik,* Leipzig, 1889; F. MONTARGIS, *VEstUtiquede Schiller,* Paris, 1890; capitolul din SOMMER, *op. cit.,* pp. 365 — 432. V. BASCH, *La pod-tique de Schiller,* Paris, 1901.
Despre estetica romantismului, R. HAYM, *Die romantische Schule, Ein Beitrag, z. Geschichte d. deutschen Geistes,* Berlin, 1870 (cf. asupra lui Tieck, cartea I, despre Novalis, 1. III; despre critica celor doi Schlegel,l.IIşil.III,cap.5);N.M.PICHTOS, *Die Aesthetik Aug. W . v. Schlegel in ihrer geschichtlichen Entwicklung,* Berlin, 1893. Asupra esteticii lui Fichte, G. TEMPEL, *Fichtes Stellung zur Kunst,* Metz, 1901.
Despre estetica lui Hegel, DANZEL, *Ueber d. Aesthetik der hegel-schen Philosophie,* Hamburg, 1844; R. HAYM, *Hegel u. seine Zeit,* Berlin, 1857 ; pp. 433 —443. J.S. KEDNBY, *Hegels Aesthetik. A. Criticai Exposition,* Chicago, 1885; KUNO FISCHER, *Hegels Leben u. Werke,* Heidelberg, 1898 —1901, cap. 38 — 42, pp. 811 — 947; J. KOHN, *.Hegels Aesthetik,* în *Zeitschrift filr Philosophie,* 1902, voi. 120, fasc. II. Cf. şi B. CROCE, *Cio che e vivo e cio che e morto della filosofia di Hegel,* Bari, 1907, cap. 6 [ed. a 2-a în voi. cit. *Saggio sullo Hegel;* şi de acelaşi autor, *La „fine dell'arte" nelsistema hegeliano,* în *Ultimi saggi* cit. mai sus; şi *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici,* Bari, 1952.]

X. Pentru estetica lui Schopenhauer, FR. SOMMERLAND, *Dar-stellung u. Kritik d. aesth. Grundanschauungen Schop. s,* dis. Giessen, 1895. ED. v.MAYER, *Schop. s. Aesthetik u. ikr Verhăltniss z. d. aesth. Lehren Kants u. Schellings,* Halle, 1897; ETT. ZOCCOLI, *L'estetica di A. Sch: propedeutica alVEsletica Wagneriana,* Milano,

1901; *G.* CHIALVO, *VEstetica di A. Sch.,* studiu explicativ-critic, Roma, 1905.
Pentru estetica lui Herbart, în afară de ZIMMERMANN, *op. cit.,* pp. 754 — 804, O. HOSTINSKY, *Herbarts Aesthetik in ihren grundle-genden Theilen quellenmässig dargestellt u. erläutert,* Hamburg-Leipzig, 1891 [şi B. CROCE, *Discorsi di varia filosofia*[1], Bari, 1959, I, pp. 97 — 106.]
XI. Despre estetica lui Schleiermacher cea mai amplă tratare se află la ZIMMERMANN, pp. 609-634, şi la VON HARTMANN, pp. 156-l69. [Se adaugă acum, în afară de DENTICE, *F.Schleiermacher,* Palermo, 1918, studiul special al lui B. CROCE, *L'Estetica di F.S.* (în *Ultimi saggi* cit.) care ţin cont de literatura posterioară şi de cursurile inedite din 1819 şi 1825, tipărite de Odebrecht în 1931.]
XII. Pentru istoria doctrinelor asupra limbajului, în afară de BENFEY, *op. cit.,* introd., ase vedea MASSIM. LEOP. LOEWE, *His-toriae criticae grammatices universalis seu philosophicae lineamenta,* Dresden, 1839. A.F. POTT, *W. v. Humboldt und die Sprachfvissenschaft,* introd. la retipărirea lucrării *Verschiedenheit d. rnenschl. Sprachbaues* (ed. a Ii-a, Berlin, 1880, voi. I).
Despre Humboldt, o lucrare mai specială, STEINTHAL, *Der Ur-sprung der Sprache,* pp. 59—81 , şi introd. cit. a lui POTT.
[In privinţa ultimelor teorii şi controverse asupra limbajului a se vedea B. CROCB, *La filosofia dell linguaggio e le sue condizioni pre-senti,* în *Discorsi,* cit. mai sus, I, pp. 235 — 250.]
XIII. Pentru această perioadă, deşi prea exhaustiv, VON HARTMANN, *op. cit.,* 1.1. Mai pe scurt, MENENDEZY PELAYO, tom. IV (ed. 1), voi. I, cap. 6—8.
Pentru doctrina modificărilor frumosului, ZIMMERMANN, *op. cit.,* pp. 715-744; SCHASLER, *op. cit.,* §§517-546; BOSANQUET, *op. cit.,* cap. 14, pp. 393-440; şi mai minuţios, VON HARTMANN, 1, II, partea I, pp. 363 — 461.
Pentru istoria sublimului, a se vedea şi F. UNRUH, *Der Begriff des Erhabenen seit Kant, Kdnigsberg,* 1898; despre umorism, cf. B. CROCE, *Dei cari significati della parolei Umorismo e del suo uso nella critica letteraria,* în *Journal of comparative literature,* New York, 1903, fasc. III [acum şi în voi. *Probi, di Est.,* pp. 280-289]; F.BALDEN-SPERGER, *Les difinitions de l'humour,* în *Etudes d'hist. litt.,*Paris, 1907 ; — pentru conceptul de graţios, F. TORRACA, *La graziaseconda ii Castiglione e secondo Io Spencer* (în MORANDI, *Antol. della critica lett. ital.,ed.* all-a, Cittâ di Castello, 1885, pp. 440 —444); F. BRAIT-MAIER, op. *cit.,* II, pp. 166-l67.


XIV. Pentru istoria esteticii franceze în secolul al XlX-lea cea mai bună prezentare o avem în MENENDEZ Y PBLAYO, tom. III, voi. II, cap. 3—9; şi de asemenea, cap. 1 — 2, bune informaţii despre esteticienii englezi.
Pentru esteticienii italieni din prima jumătate a secolului al XlX-lea, KARL WERNER, *Idealistische Theorien des Sehonen in d. italienischen Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts,* Viena, 1884 (din Actele Acad. I.R. din Viena). Despre Rosmini în special, P. BE-LEZZA, *Antonio Rosmini e la grande questione letteraria del secolo XIX* (în culegerea: *Per Antonio Rosmini sul primo centenario,* Milano, 1897, voi. I, pp. 364—385).
Despre Gioberti, AD. FAGGI, *V'incenzoGioberti esteta e letterato ,Psderrao,* 1901 (din *Atti della R. Accad. di Palermo,* s. III, voi. VI); [şi recentele monografii ale lui G. SGROI, Firenze, 1921 şi ale lui S. CARAMELLA, în *Giorn. critico della filosofia italiana,* a. II, 1920]. Despre Delfico, G. GENTILE, *Dai Genovesi alGalluppi,* Napoli, 1903, cap. 2. Despre Leopardi, E.BERTANA, în *Giorn. stor. lett. ital.,* XLI, pp. 193 — 283; R. GIANI, *L'Estetica nei pensieri di G. Leopardi,* Torino, 1904 (cf. G.GENTILE, în *Critica,* II, pp. 144— 147). A se vedea, de asemenea, recenzia citată a lui B.GROCE la cartea citată a lui A. Rolla, în care se află un catalog de lucrări italiene de estetică din secolul al XlX-lea *((Probi, di Est.,* pp. 402—414).
Despre teoriile romanticilor italieni, F. DE SANCTIS, *La Poetica del Manzoni,* în *Scritti vâri,* ed. Groce, I, pp. 23 — 45; şi de acelaşi autor: *La letteratura italiana nel secolo XIX,* ed. Croce, Napoli, 1897 ; asupra lui Tommaseo, pp. 233 — 243; asupra lui Cantu, pp. 244—273; asupra lui Berchet, pp. 479—493; asupra lui Mazzini, pp. 424—441. în special asupra lui Mazzini, F. RICIFARI, *Concetto dell'arte e della critica letteraria nella mente di G. Mazzini,* Catania, 1896. Pentru toţi, G.A. BORGESE, *Storia della critica romantica in Italia* cit.
XV. Pentru viaţa lui De Sanctis şi pentru bibliografia operelor lui, *Scritti vâri,* ed. Croce, II, pp. 267 — 308 şi volumul *In memoria di Fr. d. S.* sub îngrijirea lui M. Mandalari, Napoli, 1884.
Asupra lui De Sanctis ca critic literar, P. VILLARI, *Commemora-zione,* şi *A.C. DE MEIS, Commem.,* în voi. cit., *In memoria;* MARC MONNIER, în *Revuedesdeuxmond.es,* 1 aprilie 1884 ; PIO FERRIERI, *Fr.d.S. e la critica letteraria,* Milano, 1888; B. CROCE, *La critica letteraria,* Roma, 1896, cap. 5 [retipărit în *Primi saggi*[3], Bari, 1951]; şi *Fr. de. S.e isuoi critici recenţi* (în *Atti d;V Acad. Pontan.,* voi. XXVIII, [şi alte scrieri, toate retipărite în voi. *Saggio sullo Hegel,* ed. cit., şi *Una famiglia di patrioţi e altri saggi,* etc.[3], Bari, 1949]; G.A. BORGESE, *op. cit.,* cap. uit. şi passim. [Ase vedea pentru indicaţii complete şi raţionale, B. GROCE, *Gli scritti di Fr. d. S. e la loro varia fortuna,* Bari, 1917, iar pentru noile tratări asupra subiectului E. CIONE, *Fr. de S.,* Messina, 1938.]
XVI. Cu privire la ultima fază a esteticii metafizice, G. NEU-DECKER, *Studien z. Geschichte d. dtschen Aesthetik s. Kant,* Wurz-

burg, 1878, în care autorul prezintă şi critică în special pe Vischer (autocritica), Zimmermann, Lotze, Kostlin, Siebeck, Fechner şi Deu-tinger. Asupra lui Zimmermann, VON HARTMANN, *op. cit.,* pp. 267 — 304; cf. BONATELLI, în *Nuova Antologia,* octombrie 1867. Asupra lui Lotze, FRITZ KOGEL, *Lotzes Aesthetik,* Gottingen, 1886 şi A: MATRAGRIN, *Essai sur VEsthetique de Lotze,* Paris, 1901. Asupra lui Kostlin, VON HARTMANN, pp. 304-317. Asupra lui Schas-ler, aceeaşi, pp. 248-252 şi BOSANQUET, pp. 412-424. Asupra lui Hartmann, A. FAGGI, *Ed. H. e VEstetica tedesca,* Firenze, 1895. Asupra lui Vischer, M. DIEZ, *Friedrich Vischer u.d. aeslh. Forma-lismus,* Stuttgart, 1889.
Cu privire la esteticienii francezi şi englezi, în afară de MENEN-DEZ Y PELAYO, *op. cit.,* a se vedea despre Ruskin, J. MILSAND, *L'Esthdtique anglaise, etude sur J. Ruskin,* Paris, 1864, şi R. DE LA SIZERANNE, *Ruskin et la religion de la BeauU,* ed. a III-a, Paris, 1898; cf. partea a III-a. Despre Fornari, V. IMBRIANI, *Vito Fornari estetico* (retipărit în *Studi letterari e bizzarriesatiriche,* ed. Croce, Bari, 1907). Asupra lui Tari, NIC. GALLO, *AntonioTari,* studio critico, Palermo, 1884, şi CROCE, în *Critica,* V (1907) [acum şi în voi. *Letteratura della nuova Italia,* voi. I].
XVII. Pentru estetica pozitivistă, MENENDEZY PELAYO, *op. cit.,* IV (ed. 1), voi. II, pp. 120-l36, 326-369 şi NICOLA GALLO, *La scienza delV arte,* Torino, 1887, cap.6— 8,pp. 162-216.
XVIII. Despre Kirchmann, VON HARTMANN, pp. 253-265. Pentru unii esteticieni germani recenţi, cf. HUGO SPITZER, *Kriti-sche Studien z. AesthetikderGegenwart,* Leipzig, 1897. Despre Nietzsche, ETTORE G. ZOCCOLI, *Fed. Nietzsche,* Modena, 1898, pp. 268-344; JUL. ZEITLER, *Nietzsches Aesthetik,* Leipzig, 1900. Despre Flaubert, A. FUSCO, *La teoria dell'arte in G.F.,* Neapole, 1907 ;cf. *Critica,* VI (1908), pp. 125-l34. Asupra cărţilor de estetică publicate în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, LUC. ARREAT, *Dix an-nees de philosophie,* 1891 — 1900, Paris, 1901, pp. 74—116. O menţiune cu privire la estetica contemporană, făcută de K. GROSS, se află în lucrarea: *Die Philosophie im Reginn des XX Jahrh.,* editată de W. Windelband, Heidelberg, 1904—1905. Pentru lucrările de estetică din ultimii ani, a se vedea revista *La Critica,* condusă de B. CROCE (Neapole, I, 1903, în continuare) care ţine pasul cu această producţie [precum şi cf. *Conversazioni critiche* cit., seria 1,1 — 113, şi serialii şi V din aceeaşi revistă]. Din 1906 se publică la Stuttgart sub red. lui F. Enke revista *Zeitschrift fur Aesthetik und allgemeine Kunstţvissen-schaft,* sub conducerea lui Max Dessoir. [Despre lucrările *Teoria della Einfiihlung, Robert Vischer e la contemplazione estetica della natura,* şi *Disputa intorno alVarte pura,* cf. B. CROCE, *Ullimisaggi* cit. mai sus].
XIX. De obicei, în istoriile esteticii este neglijată sau greşit prezentată istoria problemelor particulare. A se vedea greutăţile lui ED.





MULLER, *Gesch.* cit., II, pref. pp. VI—VII în privinţa modului de a face legătura între tratarea istorică a retoricii şi cea a poeticii. Unii leagă retorica de artele particulare sau de tehnica artistică; alţii consideră probleme speciale doctrinele asupra modificărilor frumosului sau asupra frumosului natural (în sens metafizic); iar alţii vorbesc despre problemele genurilor sau clasificarea artelor ca din întîmplare, fără să indice legătura lor cu problema principală estetică.
§ 1. Despre istoria retoricii în sensul antic, RICH. VOLKMANN, *Die Rhetorik der Griechen und Romer in systematischer Uebersicht dar-gestellt,* ed. a Ii-a, Leipzig, 1885, de importanţă capitală; A. ED. CHAIGNET, *La Rhetorique et son histoire,* Paris, 1888, bogată în date, dar dezordonată şi avînd prejudecata că retorica este încă un corp de ştiinţă justificabil. Lucrări cu caracter special, CH. BENOIST, *Essai historique sur Ies premiers manuels d'invention oratoire jusquă Aristote,* Paris, 1846; GEORG THIELE, *Hermagoras, Ein Reitrag z. Geschichte d. Rhetorik,* Strassburg, 1893. Se simte nevoia unei istorii a retoricii în timpurile moderne. Pentru criticile lui Vives şi ale altor spanioli, MENENDEZ Y PELAYO, *op. cit.,* III, pp. 2l1-300(ed. a Ii-a). Despre Patrizzi, B. CROCE, *F. Patrizzi e la critica della Retto-rica antica,* în volumul de *Studi* în onoarea lui A. Graf, Bergamo, 1903 *Probi, di Est.,* pp. 301 — 312].
în privinţa retoricii ca teorie a formei literare în antichitate, VOLKMANN, *op.*cu.,pp. 393 — 566,şiGhaignet, *op.* eif.,pp.413 — 539;. de asemenea, EGGER, *passim,* şi' SAINTSBURY, cărţile I şi II. Spre confruntare, a se vedea PAUL REYNAUD, *La Rhetorique sanskrite exposee dans son developpement historique et ses rapports avec la Rhetorique classique,* Paris, 1884. Pentru evul mediu, COMPARE-TTI, *Virgilio nel Medioevo,* voi. I, şi SAINTSBURY, cartea a III-a. Şi cu privire la retorică în acest al doilea sens lipseşte o istorie a dezvoltării ei în epoca modernă. Cu privire la ultima formă a acesteia, respectiv cu privire la teoria lui Grober, v. B. CROCE, *Di alcuniprincipi di sintassi e stilistica psicologiche del Grober,* în *Atti dell'Acc. Pon-tana.,* voi. XXIX, 1899; K. VOSSLER, în *Literaturblatt fur germ. u. roman. Philologie,* 1900, n. I; şi B. CROCE, *Le categorie rettoriche e ii prof. Grober,* în *Flegrea,* aprilie 1900, şi cf. VOSSLER, *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio,* trad. ital., Bari, 1908, pp. 48— 61 (a se vedea în legătură cu toate acestea *Probi, di Est.,* pp. 141 — 172). Date destul de incomplete cu privire la istoria conceptului de metaforă în A. BIESE, *Philosophie d. Metaphorischen,* Hamburg-Leip-zig, 1Ş93, pp. 1 — 16; care, de altfel, îşi dă seama de importanţa ideilor lui Vico asupra acestui subiect.

§ 2. Pentru istoria genurilor literare în antichitate a se vedea operele citate ale lui MULLER, EGGER, SAINTSBURY şi vasta literatură asupra poeticii aristotelice. Ca termen de comparaţie, pentru poetica sanscrită a se vedea SYLVAIN LEVI, *Le theâtre indien,* Paris, 1890, în special pp. 11 — 512. Pentru poetica medievală, mai speciale sînt lucrările lui GIOV. MARI, *trattati medievali di ritmica*

*latina,* Milano, 1899 şi ediţia de curînd apărută a aceluiaşi MARI, *Poetica magistri Iohannis angliei,* 1901. Pentru istoria genurilor în Renaştere, în principal, SPINGARN, *op. cit.,* I, cap. 3 — 4; II, cap. 2 ; III, cap 3 ; şioperele lui MENENDEZ Y PELAYO, BORINSKI şi SAINTSBURY, passim. A se adăuga TRABALZA, *La critica letteraria,* Milano, 1915].
Lucrări cu caracter mai special: despre Pietro Aretino, DE SANC-TIS, *Storia della letteratura italiana,* II, pp. 122 — 144 (v. în rom. *De Sanctis, Istoria literaturii italiene* trad. de N. Fason, E.L.U., 1965, pp. 588 — 602); A.GRAF, *Attraverso ii cinquecento,* Torino, 1888; pp. 87-l67; K. VOSSLER, *P.A. s Kunstlerisches Rekenntniss,* Heidel-berg, 1901; despre Guarini, V. ROSSI, *R.Guarini e ii Pastor Fido,* Torino, 1886, p.p. 238—250; despre Şcaliger, LINTILHAC, *Un coup d'Etat* cit.; —despre cele trei unităţi. L.MORANDI, . *retti contro ii Voltaire,* ed. a Ii-a, Cittâ di Castelîo, 1884; BREITINGER, *Les uni-tes d''Aristote avânt le Cid de Corneille* ,ed. a Ii-a, Geneve-Basel, 1895 ; J. EBNER, *Reitrag z. einer Geschichte d. dramatischen Einheiten in Italien,* Miinchen, 1898; despre polemicile spaniole în jurul comediei, scrierile lui A.MOREL FATIO cu privire la apărătorii comediei şi cu privire la *Arte nuevo* în *Rulletin hispanique,* Bordeaux, voi. III şi IV; despre teoriile dramatice, ARNAUD, *Les Ih'ories dramatiques au XVII*[e] *siecle, Elude sur la vie et les oeuvres de l'abbi d'Aubignac,* Paris, 1888; PAUL DUPONT, *Un poete philosophe au commencement du XVIII*[e] *siecle, Houdar de la Motte,* Paris, 1893; ALFREDO GALLETTI, *Le teorie drammatiche et la tragedia in Italia nel secolo XVIII,* partea I; 1700—1750, Cremona, 1901 ; — despre istoria poeticii franceze F. BRUNETIERE, *Vivolution des genres dans Vhistoire de la litterature* Paris, 1890, tom I, introd.: *L'ivolution de la critique depuis la Renais-sance jusqu'ă nos jours; —* despre istoria poeticii engleze, PAUL HA-MELIUS, *Die Kritik in d. engl. Literatur des 17 u. 18 Jahrh-,* Leipzig, 1897, şi densul capitol din GAYLEY-ŞCOTT, *op. cit.,* pp. 383-422, schiţă a unei cărţi tratînd acest domeniu. Pentru perioada romantică, ALFR. MICHIELS, *Histoire des idies littâraires en France au XIX*[e] *siecle etde leurs origines dans lessiecles anterieurs* ,ed. a 4 —a, Paris, 1863 ; iar, pentru istoria poeticii în Italia, G.A. BORGESE, *op. cit.,*
§ 3. Pentru istoria fazei iniţiale a diferenţierii şi clasificării artelor, a se vedea literatura citată mai sus în legătură cu Lessing şi *Laocoon,* cu notele lui Bliimner. Pentru istoria fazelor următoare, H. LOTZE, *Geschichte* cit., cartea a IlI-a; MAX SCHASLER, *Das System der Ku'nste auf einem neuen, im Wesen der Kunst begriindeten Glie-derungsprinzip,* ed. a Ii-a, Leipzig-Berlin, 1881, introd.; ED. VON HARTMANN, *Deutsche Aesth. s Kant,* cartea a Ii-a, partea a Ii-a, în special pp.524-580 ; V. BASCH, *Essai sur VEsth.de* Zanî,pp. 483-496.
§ 4. Pentru doctrina stilurilor în antichitate, a se vedea VOLKMANN, *op. cit.,* pp. 532—566. — Istoria gramaticii sau a părţilor de vorbire a fost tratată amplu, în ceea ce priveşte antichitatea greco-romană, în lucrările lui LAUR.LERSCH, *Die Sprachphilosophie der Alten,* Bonn, 1838—1841, şi, mai bine încă, în lucrarea lui STEIN-

THAL, *Geschichte,* cit., voi. II. Asupra lui Apollonios Diskolos cf. EG-GER, *Apollon Dyskole,* Paris, 1854. Pentru istoria gramaticii în evul mediu, merită să fie consultat CH. THUROT, *Extraits de divers manus-crits latins pour servir ă Vhistoire des doctrines grammaticales au Moyei Age,* Paris, 1869. Pentru epoca modernă, C. TRABALZA, *Storia della Grammatica italiana,* Milano, 1908 [cf. CROCE, *Conversazioni critiche* cit., I, pp. 97—105). — Pentru istoria criticii a se vedea şi unele cărţi citate la § 2 ; de asemenea şi B. CROCE, *Per la storia della critica e sto-riografia letteraria,* unde există exemplificări privind Italia (Probi, di Est., pp. 425—454) iar pentru teoriile recentei critici franceze. EM. HENNEQUIN, *La critiquescientifique*, Paris, 1888, şi ERN. TISSOT, *Les evolutions de la critique franţaise,* Paris, 1890. — Pe marginea conceptului de „romantism", G. MUONI, *Note per una Poetica storica del romanticismo,* Milano, 1906: cf. B. CROCE, *Le definizioni del ro-manticismo,* în *Critica,* IV, pp. 241 — 245 [şi în *Probi, di Estetica*,* pp. 292 — 298].

## ANEXĂ

### TRADUCEREA CITATELOR ÎN LIMBI STRĂINE

p. 80 vorbesc şi copacii, nu numai animalele *[lat.)*
p. 87 ştiinţă a calităţii *{lat.)*
p. 88 poet te naşti *[lat.)*
p. 88 omul se naşte poet *{lat.)*
p. 98 nici zeii, nici oamenii şi nici columnele nu au îngăduit
poeţilor să fie mediocri *{lat.* Horaţiu) p. 99 pentru a nara, nu pentru a demonstra *{lat.)* p. 99 individul complet determinat *(lat.)* p. 114 aşa a spus maestrul *(lat.)* p. 116 un lucru definit prin el însuşi *(lat.)* p. 123 nu poţi desface ce-a fost o dată făcut, *(lat.)* p. 125 deşănţată e pagina noastră, curată viaţa *(lat.)* p. 129 Văd şi aprob binele, dar

săvîrşesc răul *(lat.* Ovidiu) p. 188 S-a făcut lumină *(lat.)* p. 216 Tu, Cezar, poţi da drept de cetăţenie unui om, dar nu unui
cuvînt *(lat.)* p. 229 Ung înainte buzele paharului Cu-a mierii dulci licoare
aurie *(lat.)* p. 230 Sau de folos vor să fie poeţii sau să desfete... Ţelul deplin
îl atinge cel ce îmbină folosul cu desfătarea, *(lat.)* p. 230 a desfăta, a emoţiona şi a instrui *(lat.)*


p. 232 o îmbinare armonioasă a membrelor, însoţită de o anume
frumuseţe a culorii *[lat.)*
p. 232 frumosul sau frumuseţea (gr. şi lat.) p. 239 un tip de frumuseţe cu totul deosebit *(lat.)* p. 242 Despre ierarhia cerească. Despre ierarhia bisericească,
Despre numele divine etc. *(lat.)* p. 242 forma oricărei frumuseţi este unitatea *(lat.)* p. 242 armonia părţilor însoţită de anume frumuseţe a culorii
***{lat.)***
p. 242 Despre frumuseţe şi armonie *(lat.)*
p. 242 deoarece s-ar potrivi în chip fericit unui lucru anume *(lat.)* p. 242 dacă ea coincide perfect cu lucrul a cărui imagine este
şi este coextensiv cu el *(lat.)*
p. 243 este frumos lucrul a cărui percepţie însăşi este plăcută *(lat.)* p. 243 întrucît este imaginea exprimată a Tatălui *(lat.)* p. 243 Despre cumpătarea lui Virgiliu *(lat.)* p. 244 în formă de poveste a exprimat adevărul întregii filozofii
(tel.) p. 244 în ale căror spuse... deşi multe sînt uşuratice, sub învelişul
amăgitor se ascund nenumărate adevăruri *(lat.)* p. 244 nu este nimic altceva decît ficţiune retorică orînduită ritmic
***[lat.)*** p. 244 o plăsmuire de lucruri folositoare, ascunse sau învăluite
într-o formă foarte frumoasă, compuse, alese şi potrivite
pentru o povestire anume cu accente şi măsură *(sp.)* p. 245 un semn raţional şi sensibil... sensibil prin natura lui, întrucît este sunet, şi raţional întrucît semnifică ceva,
în vederea agrementului *(lat.)*
p. 245 Despre modurile de a semnifica sau... gramatica speculativă *(lat.)*
*ţ.* 245 specia cea mai determinată *(lat.)* p. 245 confuze, nedistincte şi distincte *(lat.)* p. 247 Despre proporţia divină *(lat.)* p. 247 Despre frumuseţe şi iubire *(lat.)* p. 247 semn al binelui *(lat.)* p. 247 semn al răului *(lat.)*
p. 248
p. 248 p. 248
p. 248 p. 249
p. 250
p. 250 p. 253
p. 257 p. 257 p. 258
p. 258 p. 259
p. 259
p. 261 35*

de aceea nu există nimic care să nu fie totodată frumos şi urît *(lat.)*
să instruiască delectînd *(lat.)*
ţelul intermediar pentru ţelul final care este de a instru şi delecta totodată *(lat.)*
poetul ne inspiră sentimente cu ajutorul acţiunilor ca să-i aprobăm şi să-i imităm pe cei buni, pentru a acţiona, iar pe cei răi să-i dispreţuim, pentru a ne feri de rău *(lat.)* O retorică figurată, magică aproape, care le oferă exemple, pentru a îndemna la bine şi pentru a-i îndepărta de rău în chip plăcut, celor care nu vor, nu pot sau nu ştiu să asculte adevărul şi binele exprimate direct *(lat.)* această ştiinţă agreabilă care amestecă gravitatea preceptelor cu un mod plăcut de exprimare *(fr.)* primul ţel al poetului este acela de a instrui *(fr.)* nu este minciuna, căci ar coincide cu sofistica, nici istoria care ar însemna interpretarea materiei în mod istoric; şi nefiind istorie, deoarece se înrudeşte cu basmele, nici minciună, deoarece se înrudeşte cu istoria, au drept obiect verosimilul, care cuprinde totul. De aici rezultă că este o artă superioară metafizicii, deoarece înţelege mult mai mult, şi se extinde asupra a ceea ce este şi asupra a ceea ce nu este *(spân.)*
încîntarea gustului *(spân.)* pentru a-i da gust *(spân.)*
în artă există o treaptă de desăvîrşire, cum există o treaptă de bunătate sau de maturitate în natură. Cel care o simte şi ţine la ea are gustul desăvîrşit; cel care nu o simte şi ţine ba la una, ba la alta are un gust amăgitor. Există aşadar şi gust bun, şi gust prost şi despre gusturi se discută cu drept temei, *(fr.)* bunul gust *(engl.)*
o capacitate tacită de a simţi fără argumentare sau meşteşug. *(lat.)*
o capacitate de a aprecia (care) nu se transmite prin meşteşug mai mult decît gustul sau mirosul *(lat.)* să judece cu ajutorul sentimentelor (fr.)

p. 261 să raționeze cu ajutorul principiilor *(fr.)*
p. 261 impresiile pe care le fac asupra noastră obiectele exterioare-
**rM**
p. 262 vorbește imaginației noastre împotriva abuzului de imaginație (r.) p. 262 al șaselea simț *(fr.)*
p. 262 marele talent al unui scriitor care vrea să placă este de a-și transforma gîndurile în sentimente *[fr.)*
p. 262 e un principiu sigur că poezia trebuie să fie o exprimare a sentimentului *[fr.)*
p. 264 Căci talentul poetic și judecata sînt adesea în conflict, Deși intenția lor este să-și fie unul altuia de ajutor ca bărbatul și nevasta *[engl.)*
p. 264 Așa cum senzația din cerul gurii anticipează reflecția *[fr.)*
p. 264 O armonie, o potrivire a spiritului cu rațiunea *[fr.)*
p. 264 o rațiune luminată, care, în bună înțelegere cu inima, alege întotdeauna fără greș dintre lucruri opuse sau asemănătoare
*(fr'.)* p. 265 bunul-gust ne face să prețuim întîi prin sentiment ceea ce rațiunea ar fi aprobat după ce și-ar fi dat răgazul de a-l cerceta îndeajuns pentru a-l judeca conform unor idei corecte
***(fr-)*** p. 266 italienii, care văd pretutindeni taine, folosesc în toate împrejurările al lor *non so che:* nu e nimic mai frecvent la poeții lor *[fr.)*
p. 266 în multe producții nu numai ale naturii, ci și ale artei, și încă mai mult ale artei decît ale naturii, întîlnesc oamenii, în afară de acele perfecțiuni supuse înțelegerii lor raționale, alt gen de tainică măiestrie care, măgulind gustul, chinuie priceperea. Simțurile o pipăie, dar n-o poate împrăștia rațiunea, și astfel, vrînd s-o explicăm, nu se găsesc cuvinte nici noțiuni care să-i exprime ideea și ieșim din încurcătură spunînd că există un *nu știu ce,* care place, inspiră dragoste, vrăjește, fără să se poată întîlni o revelație mai clară a acestui mister al firii *[sp.)*
p. 266 persoanele și lucrurile au uneori un farmec nevăzut, o grație firească care n-a putut fi definită și pe care am fost siliți

s-o numim *nu știu ce.* Am impresia că este un efect întemeiat în primul rînd pe surpriză *[fr.)*
p. 269 poezia parabolică se înalță deasupra celorlalte *[lat.)* p. 269 vis *[lat.)*
p. 269 nu prea dă naștere științelor *(lat.)* p. 269 trebuie socotită mai degrabă un joc al spiritului decît o știință *[lat.)*
p. 270 imaginația *[fr.)* p. 270 nici un lucru pe care un filozof să-l poată îngădui fără a-și jigni conștiința *[fr.)* p. 270 rațiuni (Dar noi pe care rațiunea ne obligă la legile ei...)
***im***
p. 270 Au introdus în literatură spiritul și metoda domnului Descartes și emit asupra poeziei și elocinței judecăți independente de calitățile sensibile. De aici și faptul că ei confundă progresul filozofiei cu acela al artelor. Modernii, spune abatele Terrasson, sînt mai mari geometri decît anticii; deci ei sînt oratori și poeți mai mari *(fr.)*
p. 271 varietatea moderată de unitate, regularitate, ordine și proporție nu sînt desigur niște himere; ele nu țin de imaginație și nu capriciul hotărăște asupra lor *[fr.)*
p. 272 idei preconcepute... reprezentări *(engl.)*
p. 273 natura nu face salturi *[lat.)*
p. 274 nu pot fi arătate cunoașterii decît prin exemple și, de altfel, trebuie să spunem că este un nu știu ce pînă ce descifrăm urzeala *[fr.)*
p. 274 percepții confuze sau sentimente (fr.)
p. 274 o eficacitate mai mare decît s-ar crede: ele sînt cele care constituie acel nu știu ce, acele gusturi, acele imagini ale calității simțurilor *(fr.)*
p. 274 lege a continuului *(lat.)*
p. 274 exercițiu inconștient de aritmetică al unui spirit care nu știe să numere *(lat.)*
p. 274 Țelul principal al istoriei, ca și al poeziei, trebuie să fie acela de a inculca chibzuință și virtutea prin exemple, și apoi de a arăta viciul într-un fel care să-l facă respingător și care să îndemne sau să servească la a-l evita *(fr.)*

p. 275 teoria întregirii este foarte necesară *(lat.)*
p. 276 sistem universal de semne *(lat.)*
p. 276 facultatea apetitivă inferioară *(lat.)*
p. 277 Aş dori să existe oameni care în privinţa facultăţii de a simţi, a imagina, a fi atent, a abstrage şi asupra memoriei să susţină ceea ce bunul şi marele Aristotel, atît de dispreţuit de toţi în zilele noastre, a susţinut în privinţa intelectului, şi anume să dea forma artei la tot ceea ce ţinînd de intelect face să îndrume şi să ajute aceste facultăţi spre folosul său, în acelaşi fel în care Aristotel în *Organon* a dat formă sistematică logicii sau ştiinţei de a demonstra *(lat.)*
p. 278 a expus într-un curs nou cîteva sfaturi pentru călăuzirea facultăţilor inferioare *(lat.)*
p. 278 o ştiinţă a cunoaşterii sensibile, o teorie a artelor liberale, o gnoseologie inferioară, o artă a gîndirii frumoase, o artă a raţionamentului analogic *(lat.)*
p. 279 ca o Ursă Mică a ştiinţelor speciale *(lat.)*
p. 279 o normă falsă e mai rea decît lipsa oricărei norme *(lat.)*
p. 279 a cunoaşte ceva pe cale sensorială *(lat.)*
p. 279 perfecţiunea cunoaşterii jprin simţuri ca atare *(lat.)*
p. 279 complet determinată *(lat.)*
p. 279 judecata simţurilor, *(lat.)*
p. 280 cunoaştere confuză *(lat.)*
p. 280 percepţiile mărunte *(fr.)*
p. 280 ca atare *(lat.)*
p. 281 mai strălucite în mod extensiv *(lat.)*
p. 281 cu strădanie *(lat.)*
p. 281 căci ce este abstracţia dacă lipseşte strădania? *(lat.)*
p. 281 răului metafizic *(lat.)*
p. 282 Lucrurile în privinţa cărora nu sîntem complet siguri, dar în care nici nu vedem ceva fals sînt *verosimile.* Aşadar adevărul estetic, numit cu precădere verosimilitate este acea treaptă a adevărului care, chiar dacă n-a ajuns la o certitudine deplină, totuşi nu conţine nici un neadevăr observabil *{lat.)*
p. 282 Un fel de anticipare a acestui lucru o au în suflet spectatorii sau ascultătorii, cînd văd sau ascultă ceea ce are loc de cele

mai multe ori, ceea ce se întîmplă adesea, ceea ce e statornicit în părerea obştească, ceea ce cuprinde în sine o oarecare asemănare cu aceste lucruri, fie că e fals (logic şi în sens larg) fie că e adevărat (logic şi în sens foarte strict), ceea ce nu repugnă prea mult simţurilor noastre: tocmai acest lucru este etx6ţ şi verosimil, lucrul pe care fiind de acord cu Aristotel şi Cicero, îl urmăreşte esteticianul (tal.)
p. 282 confuzia este mama erorii *(lat.)*
p. 282 facultăţile inferioare, carnea, trebuie mai de grabă înfrînte decît stîrnite şi lăsate să prindă putere *(lat.)*
p. 282 pînă cînd oare... *(lat.)*
p. 282 exprimarea senzorială perfectă *(lat.)*
p. 282 exprimare perfect (adică cu totul) senzorială *(lat.)*
p. 282 există două feluri de a cugeta, unul continuu şi mai larg, care este acela al Retoricii, celălalt concis şi mai restrîns care e al Dialecticii *(lat.)*
p. 284 care trebuie întemeiată *(lat.)*
p. 284 întemeiată *(lat.)*
p. 299 se lasă ispitit mai de grabă de talent decît de adevăr *(lat.)*
p. 299 este primit chiar de italieni mai de grabă cu silă decît cu aplauze *(lat.)*
p. 309 concepte estetice universale *(lat.)*
p. 314 Arta de a gîndi frumos *(lat.)*
p. 314 Ştiinţă de a gîndi filozofic despre frumos şi despre lucrurile frumoase *(lat.)*
p. 314 o exprimare sensibilă desăvîrşită *(lat.)*
p. 317 Gramatica generală este ştiinţa raţionată a principiilor imuabile şi generale ale cuvîntului rostit sau scris în toate limbile *(fr.)*
p. 318 Dacă oamenii au avut nevoie de cuvînt pentru a învăţa să gîndească, au avut mult mai mare nevoie să ştie să gîndească pentru a găsi arta cuvîntului... imposibilitatea aproape demonstrată ca limbile să se fi putut naşte şi statornici prin mijloace pur omeneşti (fr.)
p. 319 comunicare a limbilor *(lat.)*

p. 321 [care] atunci cînd convine naturii obiectului însuşi, convine şi naturii noastre, *[lat.)*
p. 321 despre tot şi despre toate *(lat.)*

p. 338 cumpătare filozofica *(lat.)*
p. 339 modalitate logică *(lat.)*
p. 339 modalitate estetică *(lat.)*
p. 341 (dintre) sensibil şi inteligibil *(gr.)*
p. 367 unitate anterioară lucrului *(lat.)*
p. 367 unitate posterioară lucrului *(lat.)*
p. 368 exercițiu inconştient de metafizică al unui spirit care nu ştie să filozofeze *(lat.)*
p. 369 [Dar] acestea sînt jocuri pentru prinți *(fr.)*
p. 384 Uite Rodosul, acum dansează *(lat.)*
p. 404 Englezii au un termen pentru a desemna acest fel de a glumi* acest comic adevărat, această veselie, aceste scînteieri care îi scapă cuiva fără ştirea lui; iar ei exprimă această idee prin cuvîntul *humour... (fr.)*
p. 408 îl face prizonier pe crudul biruitor *(lat.)*
p. 422 în seva şi sîngele său *(lat.)*
p. 424 pe vremea aceea *(lat.)*
p. 437 fără a se împovăra prea mult *(fr.)*
p. 442 care şi-a dat osteneala de a veni pe lume (fr.)
p. 443 măgăruşul capricios *(lat.)*
p. 457 nu este legătură logică *(lat.)*
p. 479 nu din dughenele retorilor, ci din întinderile largi ale academiei *(lat.)*
p. 479 un om cinstit şi priceput la vorbă, *(lat.)*
p. 480 totul *(lat.)*
p. 480 [nu] despre *ce* trebuie spus (ci despre) *cum (lat.)*
p. 480 genul istoric (gr.)
p. 480 genul epistolar *(gr.)*
p. 480 pentru un om sprinten la minte e un joc *(lat.)*
p. 481 un fel de portiță a Magiei, care, da justa măsură afectelor sufletului şi, prin mijlocirea lor, împinge voința spre orice vrea să fie urmat sau evitat *(lat.)*
p. 482 Ornatul este ... ceea ce este mai mult decît evident şi acceptabil *(lat.)*

p. 484 o trecere eficace de la sensul propriu al unui cuvînt sau al unei propoziții la alt sens *(lat.)*
p. 484 o anume formă de vorbire îndepărtată de înțelesul obişnuit, cel care îți vine în minte mai întîi *(lat.)*
p. 484 Lucrurile [realitățile] însele îşi răpesc vorbele (care să le exprime) — Avîntul şi puterea minții este ceea ce îi face pe oameni elocvenți — Ține tu bine lucrul, că vorbele o să vină de la sine — Vreau ca îngrijirea exprimării să fie respectul pentru fapte — Singura putere a cuvintelor este coerența lucrului exprimat *(lat.)*
p. 486 Scriu cum vorbesc: doar am grijă să folosesc cuvintele care denumesc bine ceea ce vreau să spun, şi-o spun cît pot mai simplu, deoarece, după părerea mea, în nici o limbă nu e bună afectarea *(sp.)*
p. 486 în a spune ceea ce doriți în cît mai puține cuvinte puteți, astfel încît ... să nu se poată elimina nici una fără a vătăma *sentința,* sau *amplificarea,* sau *eleganța (sp.)*
p. 486 Auziți vorbe ca Metonimie, Metaforă, Alegorie şi alte nume ca aceste din Gramatică; nu par a fi cine ştie ce formă rară şi exotică de vorbire. Dar nu sînt decît titluri care se pot aplica flecărelii camerierei dumneavoastră *(fr.)*
p. 487 Să-i lăsăm Italiei Nebunia răsunătoare a tuturor acestor false străluciri; Ceea ce e bine gîndit se poate spune limpede Iar cuvintele pentru a-l exprima, vin uşor (fr.)
p. 488 Vorbim de rău şi binecuvîntăm, îndurăm persecuții şi le stîrnim, blestemăm şi implorăm *(lat.)*
p. 496 puțină cumpătare, un fel de a interpreta favorabil... pentru a nu fi siliți să condamnăm o mulțime de opere pe care le-am văzut reuşind pe scenele teatrelor noastre *(fr.)*
p. 496 E uşor să cădem la înțelegere cu Aristotel *(fr.)*
p. 496 Căderile la înțelegere cu Cerul *(fr.)*
p. 498 In multe părți ale scrierilor sale spune că faptul de a nu păstra arta veche îl face să se resemneze în fața gustului plebei... o spune din naturala sa modestie, şi deoarece nu atribuie malițiozitatea ignorantă aroganței ceea ce este politicoasă afecțiune *(sp.)*
p. 500 toate genurile (literare) sînt bune în afară de cel plicticos (fr.) »

p. 500 cel mai bine tratat *(fr.)*
p. 501 genurile perfect distincte *(fr.)*
p. 507 clavecinul optic (fr.)
p. 517 subtil, robust, înflorit (Za*.)

p. 519 numărul opt se găseşte adesea în sfintele scripturi divine ***(lat.)***
p. 519 pentru ca, deoarece avem credinţă în Treime, să existe în chip evident şi în vorbire *(lat.)*
p. 520 Despre gusturi nu trebuie disputat *(lat.)*
p. 522 Un judecător desăvîrşit va citi fiecare operă de talent, Cu acelaşi spirit cu care autorul ei a scris-o, *(engl.)*
p. 522 regula primului aspect, *(fr.)*
p. 522 cînd spiritul nu-ți este prevenit şi cînd, pe de altă parte, îl ai destul de pătrunzător, poţi vedea imediat dacă un poet şi-a imitat bine obiectul; căci, de vreme ce cunoşti originalul, adică oamenii şi moravurile veacului tău, poţi cu uşurinţă să confrunţi cu el copia, adică poezia care îl imită *(fr.)*
p. 523 această regulă a primului aspect nu este de aproape nici un folos pentru examinarea poeziei antice despre care nu poţi judeca decît după ce ai cugetat îndelung asupra religiei celor vechi, asupra legilor lor, asupra moravurilor, felului lor de a lupta şi de a vorbi în adunări etc. Frumuseţile unui poem, independente de toate împrejurările acestea individuale sînt foarte rare, iar marii pictori le-au evitat întotdeauna cu grijă, căci ei voiau să zugrăvească natura, nu ideile lor *(fr.)*
p. 524 gustul judecă produsele geniului *(fr.)*



[1] Indicele nu cuprinde decît numele citate în partea **a Ii-a a** lucrării dedicată istoriei esteticii. ♦

INDICE DE NUME


Ricardou, A., 524.

## SUMAR

# ISTORIA ESTETICII

Lector : MIBCEA IVÂNESCU Tehnoredactor : DECEBAL ENESCU
Tiparul executat sub comanda nr. 10 440 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piața Scînteii nr. 1, București
Republica Socialistă România